LA TABLE RONDE

MARS 1951

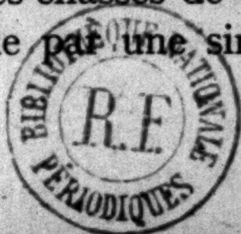
SOMMAIRE

UNE HEUREUSE ENFANCE

LE PERCHE

Je suis Percheron, c'est-à-dire autre que Normand. Le Perche est un coin de province très déterminée. Quand je vais en Bretagne et que j'arrive avant Le Mans, vers Nogent-le-Rotrou et Condé-sur-Huisné, je passe à travers un pays de monticules, assez boisé, avec de grasses prairies ; je reconnais le Perche à une certaine aisance des maisons, aux chevaux vigoureux, aux moulins prospères. C'est mon pays. La ligne qui va d'Alençon à Condé, aujourd'hui par michelines, passe à Mortagne et dessert tout ce pays. Non seulement je suis de ce pays, mais je ressemble au type percheron comme les chevaux aux chevaux. On m'a dit souvent que beaucoup de Percherons, fermiers, palefreniers, me ressemblaient.

Ce pays est remarquable par une abondance de petits châteaux habités par une noblesse qui passe pour ancienne et authentique. Exemple : M. de Turenne, M. de Tertus, M. de Chambray, M. de Charençay, les de Vanssay, etc... Ces hommes s'intéressent aux courses ; et Mortagne a un champ de courses. Ce sont aussi de grands chasseurs. Le marquis de Chambray a compté son millième cerf à peu près comme j'avais trente ans. Je l'ai vu à cette époque, dans le lieu perdu où mon ami l'avocat chassait le faisan et le chevreuil ; je le vis, ce célèbre marquis, trottant sur sa petite jument et lançant avec son cornet des signaux infaillibles. Tout le pays chassait le cerf. J'ai bien connu un huissier qui ne songeait guère à son métier, mais grand sonneur de cor, et qui suivait à cheval toutes les chasses de Chambray. Ce genre de nobles était remarquable par une simplicité très polie. J'ai



vu souvent des paysans parler au seigneur ; aucune inégalité ne se marquait dans le ton ; et j'ai compris alors que la noblesse était facile à supporter. Mon père recherchait la société et la conversation des nobles, où il était introduit par sa profonde connaissance du cheval. Mon père était sans pareil pour chercher et acheter un cheval de selle ou de voiture. Ce genre de métier est bien payé. Mais rien ne peut suffire à un homme qui aime le jeu. M. de Charençay vivait dans la même région, c'est-à-dire au bord de la forêt du Perche ; mais lui c'était un historien, auteur de brochures concernant de petits pays, l'histoire de la noblesse, des métiers, etc... Ce Charençay avait fait construire au Pouldu une maison de plaisance qui fut vendue à l'hôtel Pouzoullic, et en forme le centre ; on lui doit le jardin bien ombragé qui accompagne maintenant l'hôtel. J'ai retrouvé avec plaisir le souvenir de l'historien au long cou, légèrement tordu, que j'avais vu bien souvent dans le Perche quand je trottais avec mon père.

On voit que ce pays du Perche a sa civilisation propre, et une structure fort ancienne. Ce sont de petits bois, des champs et des prairies hautes, non marécageuses. C'est là qu'on élève une race célèbre de chevaux, énormes et forts ; j'ai vu souvent un attelage prendre le petit trot en emmenant une grosse voiture de foin. Ce foin arrivait souvent à l'hôtel de la Bouteille que je surveillais comme mon bien. Les hommes percherons tiraient leur voiture par une voûte qui arrêtait une voiture sur deux ; le foin était engagé dans un détour ; les hommes s'obstinaient, et les chevaux n'y pouvaient rien. Cela produisait une immense assemblée sur la grande place ; chacun disait son mot. Le plus beau moment était celui où l'on décidait de faire marche en arrière. Les chevaux étaient amenés par les couloirs de l'hôtel, descendaient le perron, et étaient attelés à l'envers. Alors s'élevait un tumulte de cris, de coups de fouet ; c'était passionnant. La voiture finissait par sortir. Alors on enlevait l'excès de foin ; mais non pas toujours assez ; les hommes percherons ne doutaient pas d'eux-mêmes, et l'on recommençait. Il était beau de voir les énormes chevaux si tranquilles sortir de la salle principale de l'hôtel, conduits par d'habiles teneurs (ce pays abonde

en meneurs de chevaux). Il y eut de ces meneurs si justement célèbres que les Américains les emmenaient avec les chevaux. J'en vois encore un, dans une longue blouse bleue, les épaules carrées, les yeux louches, et c'est lui qui m'expliqua que quand on mène un cheval, il ne faut pas le regarder ni penser à lui, de façon qu'il aille comme s'il était seul. Ce précieux conseil m'a servi deux ou trois fois ; en somme il s'agit toujours de n'avoir pas peur. Je me souviens qu'à Joigny, au quartier d'artillerie, j'eus à conduire à l'avoine des chevaux affamés ; et je me trouvais bien de courir à côté d'eux comme si j'allais moi aussi à l'avoine.



LE MAINE

La partie du Maine que je connais se trouve entre Le Mans et Sillé-le-Guillaume. C'est un pays qui ressemble au Perche par les petits bois et les énormes haies ; seulement c'est un pays plat, où ces végétations ne sont pas naturelles comme elles sont sur les petites montagnes de mon pays. Le Maine n'est pas beau comme le Perche. Les chevaux y sont lourds, la croupe avalée ; les vaches sont belles et bonnes ; les élevages de cochons y sont célèbres. L'ormeau est l'arbre le plus commun. On en recueille le feuillage vert pour mêler à la bouillie des porcs ; ainsi à l'automne, les branches sont nues ; les ormeaux sont taillés en têtes, on les nomme des *Terroises* (à cause de la fine terre végétale qu'on y trouve). La maison du Maine est couverte en ardoises et habillée d'un enduit qui cache les pierres. Les jardins y sont fleuris et fruitiers. Tout mur est couvert d'un espalier de pêches ou de poires. Chacun a son cognassier. Ce qui fait pour moi la couleur du Maine c'est le troupeau d'oies. La friandise du pays est la rillette d'oie ; le moindre paysan prépare cette conserve de morceaux d'oie plongés dans une graisse fine et savoureuse ; les meilleures sont hachées finement. Ma mère avait appris à faire des rillettes du Mans ; y penser seulement me donne faim. On peut mêler la graisse d'oie et le hachis de porc ; c'est toujours excellent en tartines sur le gros pain de paysan. Ils n'ont point de cidre, je veux dire buvable ; leur

cidre est vinaigré ; à ce que disent les Percherons, un paysan du Maine ne sait pas mélanger les pommes (la saveur du cidre, un peu âpre, vient d'une pomme rouge dure comme pierre). En outre ce paysan ne sait pas préparer le cidre ; il le fait trop tôt ; il ne laisse pas les pommes en tas. Le cidre du Perche est très bon ; moins fort que celui de la vallée d'Auge.

Le propre du Perche c'est le cheval gris bleu à la croupe monumentale, à la crinière frisée. Cette race vient, dit-on, d'un croisement d'Arabes qui ont donné la race de Caen, dite *demi-sang*. Le percheron fut un produit de hasard du coursier d'Arabie ; j'ai dit ailleurs que la race ne se conserve que dans des prairies hautes et sèches ; sans quoi le pied s'échauffe et la croupe se déforme. Je dois ces notions à mon père, qui était un fameux connaisseur de chevaux. Bien malade déjà, il visitait les bêtes dans la rue, assis sur un fauteuil. Rien ne lui échappait des jambes d'un cheval ; il annonçait les boiteries futures. Le père Touchet, illustre maquignon, avait la prétention de ne payer chaque visite que deux francs. Cinq francs était un prix modeste. Mais la grande raison du père Touchet de ne pas payer cher, était l'habileté même, quasi infaillible, du praticien. « Argent trop vite gagné, » ainsi pensait-il. Il n'en était pas moins le plus fidèle client et le plus confiant. Quand son poulain avait subi la visite de mon père, il le vendait à toute garantie et aurait plaidé devant toutes les juridictions. Quand son cheval était condamné par le médecin à la fluxion périodique des yeux ou bien à une boiterie intermittente, source de procès, il n'était pas content et gémissait sur ses deux francs. Mon père faisait son métier comme s'il n'avait existé que des bêtes. Ce règne du cheval est inconnu dans le Maine ; on y trouve donc moins de *chevalerie;* voilà un mot que je n'ai compris que très tard. Les vertus du chevalier ne viennent pas de gouverner les hommes, mais bien de gouverner les chevaux. Le pouvoir est alors naturellement monarchique et anarchique ; chacun est roi d'un petit royaume. Le Percheron est monarchique. Le Manceau est ce qu'on voudra d'autre ; disputeur, plaideur et faux témoin, comme dit Perrin Dandin : « Il est vrai que du Mans, il en vient par douzaines... » L'oncle Julien, de Crissé, a plaidé avec fureur, et, je crois bien, contre son propre juge-

ment. On ne se fait pas aisément une idée de l'entêtement Manceau. Mon grand-père ne plaidait pas, autant que j'ai su. Il ne daignait ; il se croyait bien trop pour plaider. Je ne sais si je n'ai pas gardé quelque chose de cette confiance en son propre jugement ; en règle, la désapprobation d'un autre ne compte pas pour moi. Ce n'est pas que j'aie bonne opinion de moi ; c'est que j'ai une mauvaise opinion de l'autre ; et cette idée que j'avais toujours raison ne s'est pas trouvée fausse, en somme. Voilà une esquisse du Manceau. Caillaux en est un bel exemple. Mon père en était un aussi.



MUSIQUE

Mes plus anciens souvenirs concernent la musique. J'apprenais à lire chez une dame Laurent. Mais la gloire de cette dame, et de nous tous, c'était le piston d'argent de M. Laurent, chef de la musique municipale de Mortagne. La grande récompense, c'était de nous jouer un air, ce qu'il faisait en gonflant les joues et aussitôt devenant rouge à effrayer. J'ai toujours vu les joueurs de piston devenir cramoisis et apoplectiques en soufflant dans leur cornet ; pourquoi n'a-t-on pas inventé un instrument qui soit moins pénible? Il est vrai que dans les vents, même si la musique est sublime, tous semblent sur le point de crever. M. Laurent se mêlait à la musique qu'il dirigeait ; on ne reconnaissait que le son. Le son, a dit quelqu'un, c'est un bruit volontaire, et je le veux bien. Je me souviens encore aujourd'hui des airs de M. Laurent ; souvent, quand je ne dors pas, je me les chante ; et je remonte au temps où j'imitais le piston en marquant les nuances et le rythme à la grande admiration de ma famille, qui décida que je serais un grand musicien. J'attends toujours, mais c'est encore mon espérance ; il me manque je ne sais quoi.

Je passai au collège de Mortagne, tenu par des prêtres ; là j'appris par cœur six leçons par jour, telles qu'une page de Buffon, ou six versets de l'Évangile grec. Savoir par cœur, C'est savoir ; donc leur méthode n'était pas mauvaise, et

j'avais une mémoire miraculeuse ; l'abbé Leveau remarquait bien que je savais toujours ma leçon à condition de ne pas être interrogé le premier ; aussi il me prédit de grandes destinées. Pour commencer, j'allai passer l'examen des bourses au lycée d'Alençon, et je fus reçu sans peine ; je me souviens d'une page de Quinte-Curce dont je sortis vainqueur ; il n'y avait que le mot *alumnus*, dont je n'arrivais pas à trouver l'équivalent en français. Mais l'homme fut content ; il me semblait qu'il ne m'écoutait guère et qu'il s'ennuyait.

Avant que le ministre ne me nommât élève, je continuai au collège, et, j'appris un peu la musique, ayant été choisi comme grosse caisse, et chef par conséquent des cymbales et du triangle qui ne savaient que me suivre. Il y a peut-être des gens qui croient que ce n'est pas difficile de jouer de la grosse caisse, ils se trompent. Il s'agit de marquer les temps forts, et on emmène alors tous les musiciens.

Parmi ces musiciens, il y avait des inutiles, dont on bouchait l'instrument avec du papier ; il y avait d'honnêtes musiciens ; il y avait surtout des musiciens emphatiques qui poussaient le son. L'abbé Boudon était de ceux-là, avec un instrument nommé baryton et qui chantait tout le temps, exécutant ce que, dans cette musique toute simple, on appelait les contre-chants. De l'abbé Boudon j'appris à marquer une mesure sur quatre dans les marches ; et j'ai encore cette habitude.

Parti pour Alençon je tombai de musique en musique. Car le proviseur était un nommé Bos qui ne pensait que musique, et musique chiffrée, ce qui est pire. Car cela s'apprend comme le catéchisme ; j'en ai gardé des souvenirs utiles. Cet homme avait inventé des moyens mnémoniques pour retenir la suite des tons, celle des dièses et des bémols. Je me sers encore de ces suites ridicules : *Saurez l'ami si fête est*, ce qui signifiait sol, ré, la, mi, si, fa, do. Par cette convention que les bémols s'exprimaient par des sons graves (saur au lieu de sol). Ces choses ne sont bonnes qu'à oublier ; et il est remarquable qu'aucun système de musique chiffrée n'a réussi. Comme Rousseau l'a remarqué, rien ne vaut pour la musique l'écriture sur portées, parce qu'elle représente assez bien les gammes ascendantes et descendantes ; et que les notes hautes sont tout

à fait en l'air, ce qui apparaît comme un obstacle à franchir. Quand je sus à peu près la musique chiffrée, il arriva que le proviseur fonda une musique du lycée, et obtint qu'elle serait la musique des pompiers, ce qui était une gloire, et procurait des sorties et des banquets. Là j'entrai dans la mauvaise musique, qui, remarquez-le bien, a les mêmes règles que la bonne ; et ainsi on est libre d'apprendre la bonne. Ou, peut-être, ce qui me manque c'est d'avoir appris la bonne, qui a ses secrets.

Un malheur, dans ma formation musicale, c'est que je n'appris pas sérieusement à solfier ; en fait la musique c'est le chant ; mais, dans les fanfares, on ne chante point ; c'est l'instrument qui donne la note, comme on entend bien dans le cor de chasse qui refuse de faire entendre un autre son que le son juste. J'appris aussi le cor de chasse ; j'appris tous les instruments à embouchure, qui sont des cors à pistons. Je fus instruit surtout par les gros instruments, ceux qui font la basse ; car on entend alors ce que c'est qu'une basse, et qu'elle porte tout l'édifice des sons. J'appris aussi flûte et clarinette, mais mal ; on s'épuise à jouer, et le son devient un bruit variable. « Rien n'est plus faux qu'une flûte, si ce n'est deux flûtes, » disait le père Ulysse Niverd, qui était chef de la musique, et, de plus, étonnant sur le saxophone ; il savait en tirer des sons ! Nous l'admirions tous, et c'était un autre M. Laurent. L'imitation en musique est presque tout ; mais les musiciens disent que la création est tout. Il est vrai que cela fait une grande différence dans le son, qui, comme je l'ai remarqué, est toujours volontaire.

Quand je sus à peu près tous les instruments, on me nomma sous-chef, et, j'eus deux galons à mon col de tunique de lycéen. Les plaisirs de vanité que j'en tirai sont une chose incroyable. Niverd trouvait toujours occasion d'aller boire au café le plus voisin ; et je dirigeais non pas seulement les pas redoublés, qui vont tout seuls, mais des fantaisies, dont une, sur *les Cloches de Corneville,* avait le plus grand succès, mais exigeait du dirigeant un art des nuances et des transitions. Je pense que c'est à ce métier que je perdis la timidité de jeunesse, car je n'en ai point. C'est par ce chemin que la vanité se change en orgueil.

Le hasard me jeta dans des études plus sérieuses. J'avais découvert que la partie directrice de nos morceaux coûtait fort peu ; et j'essayai de distribuer les parties sur des cartons. Ce travail, je le faisais à l'étude, commandée alors par un homme très grand, extrêmement sévère, et ordinairement ivre. J'appris que ce pion était un prix de Conservatoire, et je lui demandai conseil pour mes transcriptions. Il m'apprit tout. On se demande peut-être où se faisaient les versions ; mais personne n'y pensait. J'avais l'honneur de savoir la musique ; comment j'appris aussi d'autres choses comme latin, grec, et surtout français? Je l'expliquerai un jour. Les études ne se font pas comme on croit ; c'est un bain, où il faut avoir passé.

J'avais cet avantage d'avoir toujours des tâches supérieures à moi. Un exemple. Notre censeur vint à mourir ; c'était un homme de café, comme aussi Niverd le musicien. Donc Niverd eut l'idée d'écrire une marche funèbre pour son ami. Il porta au café des papiers de musique jaunis ; il écrivit là-dessus des notes presque illisibles. Et il vint me les apporter en me disant tel Napoléon : « Voilà la marche funèbre ; vous la mettrez en répétitions. » Ce que je fis non sans peine. Une marche funèbre est une sorte de lieu commun ; elles se ressemblent toutes ; et je reconnus toutes les marches funèbres dans ces papiers gribouillés. Avec le secours du pion musicien, je distribuai sur des cartons un certain nombre de lieux communs dans le mode mineur. Le vrai art, ce fut de donner à chaque musicien ce qu'il savait faire, mais cet art-là je le savais déjà ; c'était mon métier. Niverd vint voir comment cela marchait, et il fut, en somme, assez content. Surtout il corrigea certaines petites choses qui m'inquiétaient. Bref, au jour fixé, il se produisit une marche funèbre avouable, et qui fut généralement admirée. Il y avait des parties violentes et terribles, et puis du mélancolique ; enfin une nuance d'espérance pour finir. Niverd fut assez bon pour m'expliquer deux ou trois choses, que j'ai retenues.

Il y a des gens sans bienveillance qui ont dit de mes essais musicaux qu'on voyait bien que j'avais appris la grosse caisse. C'était vrai ; mais il restait à savoir comment c'était vrai ; car on commence toujours par la grosse caisse, que ce soit

sur violon ou autrement. Cela vaut bien assurément la formation de Berlioz qui arriva à Paris ayant appris le flageolet. Toutefois ici je me corrige en me disant qu'après tout la musique de flageolet ressemble à toute autre musique, et que la gloire du musicien est toujours à passer du bruit au son. Celui qui n'entend plus le bruit dans la musique n'entend pas la musique. C'est pourquoi, soit dit en passant, il n'est pas si étonnant qu'un musicien soit sourd. Il en est réduit alors à former sa musique dans le silence, ou si l'on veut dans sa tête ; ce qui est une très bonne condition. Car il faut penser la musique avant de l'entendre, par exemple avant de passer le doigt sur la corde. Me voilà dans les obscurités ; la plus simple musique m'y a conduit ; et cela est naturel. Mon lecteur s'en plaindra peut-être, mais il sera trop tard. L'imprimé restera. L'art ne s'impose pas d'abord par la beauté, mais plutôt par l'existence. Le joueur de flûte n'arrive pas d'abord à la beauté, mais d'abord à l'existence.

ALAIN.

VOYAGE SANS CARTES

(Fragments)

DAKAR

... C'est, je crois, deux jours plus tard que je fus éveillé par le grincement du fer contre la pierre : c'était la Côte. Le terme nous était déjà devenu exagérément familier. On disait : « Eldridge? Oh lui, c'est un vieux Côtier, » et Eldridge, l'agent maritime entre deux âges, déclarait au début de chaque repas : « Voici le « rata, » comme nous l'appelons sur la Côte, » ou en passant un plat d'oignons : « Ces légumes sont des *violets* sur la Côte. » Le gin-rose que vous buviez s'appelait un « Coaster ». Il n'y avait pas d'autre Côte que la Côte occidentale d'Afrique et nous y étions.

Sur le quai, les Sénégalais se promenaient de long en large, leurs longues robes bleues et blanches balayant la poussière que le vent soulevait au-dessus des montagnes d'arachides hautes de sept ou huit mètres. Ces hommes marchaient en se donnant la main, et riaient ensemble, d'un rire somnolent, sous l'aveuglant et cuisant soleil vertical. Parfois, ils se tenaient par le cou ; on avait l'impression qu'ils aimaient se toucher, comme si c'était bon de sentir que l'autre était là tout près. Ce n'était pas de l'amour, c'était un sentiment que nous ne pouvons pas comprendre. Deux d'entre eux passèrent ainsi toute la journée sans se lâcher ; ils étaient là, quand le bateau se glissa le long des tas d'arachides, ils y étaient encore le soir, quand le travail de chargement fut terminé et que les débardeurs se lavèrent la figure et les mains dans l'eau chaude qui sortait des flancs du navire ; ils n'avaient quant à

eux, absolument rien fait ; ils s'étaient simplement promenés de long en large, en se touchant de la main, chacun riant des plaisanteries que faisait l'autre ; mais ce n'était pas de l'amour, ce n'était rien que nous puissions comprendre. Ils mettaient dans le jour aveuglant, dans ce premier aperçu de l'Afrique, une sensation de chaude et somnolente beauté, de joie étrangère à l'action et libérée de la fatigue de vouloir.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté (1),
Luxe, calme et volupté.

Il est difficile de croire, à Dakar, que Baudelaire ne soit jamais venu en Afrique et que le plus près qu'il s'en soit approché ait été le corps de Jeanne Duval, la catin mulâtresse du théâtre du Panthéon ; car Dakar est le Baudelaire de *l'Invitation au voyage* (1) lorsqu'elle n'est pas le René Clair du *Million* (1).

Dakar était René Clair dans son allègre et lyrique absurdité ; les deux Mahométans statuesques endormis sur le gravier de l'allée, auprès d'une marmite de fonte noire, dans le jardin public ; les minuscules enfants syriens partant pour l'école coiffés de casques coloniaux ; les groupes d'hommes occupés à coudre sur le trottoir, le vieux charretier marqué de la petite vérole qui arrêtait ses chevaux et disparaissait dans un fourré pour dire son chapelet ; les hommes chargés de sacs, montant et descendant, avec des mouvements rythmiques, un escalier fait de sacs pour construire une montagne d'arachides de plus en plus haute, et rappelant les petits bonshommes des jeux mécaniques qu'on vend à Holborn au moment de Noël ; sur le marché, l'adorable visage des femmes, jeunes ou vieilles, et dont le charme venait moins de leur séduction physique que d'une qualité picturale nettement personnelle. Dans le restaurant, un peu grisé par le vin de Sauternes glacé, l'on ne se souciait plus du Dakar annoncé d'avance : du Dakar de la peste endémique et de la bureaucratie sans souplesse, la ville la plus malsaine de toute la Côte. Dans son *Africa Dances* (2), M. Gorer raconte qu'à Dakar

(1) En français dans le texte.
(2) L'Afrique danse.

les jeunes nègres meurent, non de tuberculose, de peste ou de fièvre jaune, mais tout simplement, semble-t-il, de découragement et de désespoir. Je pense qu'il y est resté trop longtemps et qu'il en a trop vu. Il ne dure pas, ce brusque sentiment de bonheur qui vous vient à Dakar, qui vous vient dans *le Million*, qui vous met aux yeux des picotements de joie, bonheur ravissant et éphémère, accomplissement d'un vœu.

Do not expect again a phœnix hour,
The triple-towered sky, the dove complaining
Sudden the rain of gold and heart's first ease (1).

Il n'est pas douteux que l'autre Dakar (celui des quatre cent seize morts, du désespoir et de l'injustice) était là, mais dans cette ombre quelque chose jetait de brèves lueurs, quelque chose qui continuait d'exister avec obstination. De même, pourriez-vous, dans les premiers films de René Clair, croire que telle est la vie pour quoi vous étiez né, se manifestant à travers la vie qui vous a été imposée, à travers l'angoisse, l'irritation, les crises financières, les convoitises qui n'ont que trop duré, ces voix dans l'air, cette poursuite d'un billet de loterie, parmi les chapeaux haut de forme, ces idylles miniatures, en musique, derrière un décor de carton ; rien n'est vraiment sérieux, rien ne dure, inutile de penser au repas du lendemain, à la jeune fille du lendemain ; on lève la jambe en dérision pour recoudre son pantalon sur le trottoir, on s'endort au milieu des fleurs à côté de sa marmite noire, on marche en se donnant la main, on se sent bien, on se fiche de tout.

On découvrait assez vite, c'est vrai, que cette impression ne représentait pas la Côte. Les faucons battaient lourdement des ailes au-dessus de Bathurst, longue et basse toile de fond faite de maisons et d'arbres, le long d'une plage de sable ; dans le quartier indigène, un grouillement de corps semblables à des mouches sur une pièce de viande ; l'interdiction de débarquer, à cause de la fièvre jaune ; le sentiment de solitude dont la femme fut envahie lorsqu'elle partit rejoindre son mari dans la ville en quarantaine ; cela était plus authen-

(1) *Cecil Day Lewis.*

tiquement la Côte... Le Polonais miteux en maillot de cellular et pantalon blanc très sale, qui s'était embarqué à Konakry, ne savait pas un mot d'anglais ni de français, et essayait d'apprendre le nom des séries au bridge. Le capitaine prit son fusil et abattit un faucon qui s'était perché dans les agrès, les mouettes s'éparpillèrent, virevoltant dans l'air étincelant, et le corps poussiéreux de l'oiseau mort, lorsqu'il tomba sur le pont, traversa leur troupe comme un rappel des ténèbres.

LA FORME DE L'AFRIQUE

Rappel des ténèbres : la fille du Queen's Bar. Quand je la croisai, elle traversait en pleurant Leicester Square où les feuilles mortes avaient rendu le pavé glissant ; elle passa sous le porche du cinéma l'Empire, en ressortit avec la même brusquerie (ça ne faisait pas l'affaire), et s'installa enfin sur un haut tabouret du Queen's Bar, se remaquilla, prit un gin et un « remontant » ; mais je n'eus pas l'audace de lui parler, ni de lui demander son histoire. D'ailleurs, ces choses-là se produisent continuellement, partout. On ne pleure pas sans avoir été heureux auparavant ; les larmes représentent toujours quelque chose d'enviable.

L'avion se balança au-dessus de Hanovre, tandis que derrière lui la queue de l'orage se dissipait ; il piqua net de cinq cents pieds vers le petit aérodrome et reprit son vol vers l'Est. Le soleil descendait sur les nuages ; nous survolions le couchant ; nous le laissâmes derrière nous, en longues crêtes de vapeurs aux pâles coloris. L'air était gris au-dessus des lacs qui s'enfonçaient dans le sol comme des morceaux de plomb, et entre lesquels brillaient les lumières des villages. Le soir était complètement tombé longtemps avant Berlin et la cité vint à la rencontre de l'avion dans l'obscurité, à la manière d'un feu de lande, par traînées de flammes, à travers la lourde nuit verte. Une enseigne lumineuse n'y dépassait pas la taille d'un timbre-poste ; on voyait nettement le plan de la ville comme dans ces cartes électriques du métro, où pour éclairer son itinéraire, on presse sur un bouton. Le grand rectangle du Tempelhof était indiqué par des lampes

écarlates et jaunes ; l'avion décrivit une courbe qui l'éloigna de la surface de Berlin, il vira pour descendre ; dans la cabine les lumières s'éteignirent et l'on put voir les phares balayer la piste d'asphalte et des gerbes d'étincelles suivre l'aile du Luft Hansa gris tandis que les roues touchaient, rebondissaient, prenaient contact avec le sol et y adhéraient. Instant de bonheur, choc rapide ; mais à terre, parmi les Swastikas, pas un mètre de sol où l'on ne vît de la souffrance.

Arrivé environ 9 heures gare Saint-Lazare, à Pâques, 1924 ; suis allé à l'hôtel, puis au Casino de Paris pour voir Mistinguett et ses minces jambes aristocratiques que protège une Compagnie d'assurances, ses traits accusés, faciles à retenir autant que ceux des Ugly-Wuglies dans *The Enchanted Castle* (1) (« Marche sur les doigts de pieds, petite, » chuchotait l'Ugly-Wugly enchapeautée à celle qui portait une couronne de fleurs ; et même à cet instant palpitant, Gerald se demandait comment elle aurait pu, puisque la pointe d'un pied n'était que le bout d'une canne de golf et l'autre le bout d'une crosse de hockey). Le lendemain soir, les communistes se réunirent dans un bas quartier, au fond d'un cul de sac. Ils lurent du haut de l'estrade une série de télégrammes, et tout le monde chanta *l'Internationale* (2) ; ensuite, ils discutèrent un peu, puis arriva un nouveau télégramme. Ils étaient pauvres, faméliques et bruyants ; on se demandait pourquoi toutes ces bonnes nouvelles qu'ils recevaient ne changeaient rien à leur état. Toutes les bonnes nouvelles, tous les hymnes restaient enfermés dans cette vaste salle froide, au bout de cette impasse ; ils ne pouvaient en sortir ; sur la petite place, les soldats casqués de fer attendaient, à côté de leurs fusils en faisceaux. Cette nuit-là, de la fenêtre de mon hôtel, je vis un homme et une femme faire l'amour debout contre un réverbère ; ils étaient serrés l'un contre l'autre comme deux personnes qui se soutiennent et se réconfortent, dans les affres de quelque maladie. Le lendemain, je lus dans les journaux que les Rouges avaient essayé de sortir, mais que les

(1) Célèbre livre pour enfants (XIXe siècle).
(2) En français dans le texte.

soldats les avaient arrêtés ; quelques manifestants étaient blessés, d'autres en prison.

Le premier objet de toute ma vie dont j'aie gardé le souvenir est un chien mort, posé sur ma voiture d'enfant ; il venait d'être écrasé à un croisement de routes, à la campagne, en un endroit où, plus tard, je vis danser un *Jack-in-the-green* (1), et ma nourrice mit son cadavre au bout de ma voiture d'enfant qu'elle poussa jusqu'à la maison. Aucune émotion ne s'attachait à ce spectacle : ce n'était qu'un fait. A cet âge de la vie, l'on possède une admirable objectivité. Un autre fait fut l'homme qui sortit en courant d'une petite maison à côté du pont du canal et se précipita dans une autre maison ; il tenait un couteau à la main ; les gens le poursuivaient en criant ; il voulait se tuer.

A quatorze ans, comme une révélation, me vint la notion du plaisir que procure la cruauté ; je ne m'intéressais plus aux promenades sur le communal ou aux parties de cricket sur la plage. Il y avait une petite fille qui était notre voisine et à qui j'aurais voulu faire des choses ; je m'attardais devant la porte dans l'espoir de l'apercevoir. Je ne fis absolument rien, j'étais trop jeune, mais j'étais heureux ; je pensais à la douleur physique comme à une chose qui, loin d'être redoutable, était au contraire désirable. Il semble que j'aie découvert alors que le moyen de jouir de la vie est de savoir le prix de la douleur.

De l'autre bout du bar, je l'observais ; elle pleurait et tout lui était indifférent ; elle semait la confusion ; les consommateurs faisaient cercle autour d'elle comme on fait autour d'une bagarre, et la jeune fille buvait du gin et des remontants, et elle pleurait, entre deux tabourets vides ; le barman continuait à servir des consommations à l'autre bout. Je ne sais pourquoi je me mis alors à songer à l'Afrique, sans fixer mon esprit sur un endroit particulier ; c'était une forme, un mystère, un désir de connaître. Notre esprit inconscient est souvent sentimental ; je viens d'écrire « une forme », or cette forme est, cela va de soi, grossièrement celle du cœur humain.

(1) *Jack-in-the-green :* personnage traditionnel des jeux du 1er mai. Il danse, portant comme une crinoline, une cage de feuillages.



MUSIQUE DANS LA NUIT

... Cette nuit-là, Gissi, un Bouzi, vint jouer de la harpe. Une rangée de têtes noires bordaient la véranda, pendant qu'assis, les jambes pendantes, il pinçait les fibres de palme dont il tirait une musique légère, mélancolique et monotone, une mélodie merveilleusement superficielle qui se bornait à chatouiller la surface extérieure de votre esprit, sans faire le moindre appel fatigant à une émotion profonde, que ce soit douleur ou exaltation, cet appel qui, dans les salles de concert, recouvre les visages d'un masque crispé. C'était une musique de boîte à musique. Elle était pleine de tristesse, mais n'en avait cure, car les choses seront toujours ce qu'elles sont. Les petites notes répétées, grattées par quatre ongles, mouraient graduellement et sans varier remontaient sur ce fond de nuit, et de faces noires, vers la lampe-tempête et vers les nuées de papillons qui venaient s'y griller les ailes et que Mark balayait sur la table par poignées ; Gissi ne regardait ni la harpe, ni ses doigts, ni ses amis : avec une douceur souriante, il tenait les yeux fixés sur les papillons aux ailes mutilées qui sautillaient clopin-clopant. Ce n'était pas un bel homme ; il était beau à la manière d'une femme, sans être efféminé. Son crâne rond, ses petites oreilles, sa lèvre inférieure proéminente et ses longs cils recourbés n'avaient rien de commun avec le type de nègre mâle qui représente l'Afrique aux yeux des Européens, l'individu qui, près de Leicester Square, erre de bar en bar, ou qui tambourine sur un piano dans un orchestre de bal. Son menton rond suivait une courbe molle, ses cheveux collaient à sa tête comme une calotte ; il était plus Grec qu'Africain, Grec d'avant la décadence. Il portait une bague d'argent et un bracelet en peau d'éléphant.

Le chevrier se mit à danser, en tapant du pied et en lançant les bras en l'air ; puis, un à un, les hommes sortirent de l'obscurité et s'avancèrent au milieu de la véranda dans la clarté de la lampe ; ils se projetaient brutalement de côté et d'autre,

et les ombres volaient, prolongeant leurs jambes et leurs bras. Leurs visages, inconnus ce soir-là, devaient bientôt me devenir familiers, car c'étaient les porteurs que Vande, mon chef de file récemment promu, venait de trouver pour moi : ils allaient porter des charges de cinquante livres pendant quatre semaines, sans interruption, pour un salaire de trois shillings par semaine, plus la nourriture. Cela pourrait prendre aux yeux des profanes un aspect d'esclavagisme, mais ces hommes qui bondissaient en tapant du pied, avec une sauvagerie contenue et une grâce inconsciente n'étaient pas des esclaves. Il y avait Amah, mon second chef de file, un grand Mandigue morose, imperméable à l'humour, la tête rasée et vêtu d'une longue robe bleue et blanche ; il y avait Babu, un Bouzi comme Gissi, avec les mêmes traits de visage délicats et raffinés, les traits caractéristiques d'une tribu où les hommes sont sensibles à la beauté et à la crainte, tissent une étoffe exquise, et plus que dans aucune autre tribu, vivent en contact avec le surnaturel : faiseurs de foudre, empoisonneurs ; il y avait Fadai un adolescent de la Sierra Leone, aux manières délicates, aux yeux doux et tristes, rongé de framboesia ; et aussi Vande Deux, borgne, glabre, insaisissable.

Ils se trémoussaient et piaffaient sans mot dire ; chacun improvisait ses propres pas, de son côté, sans s'occuper des autres ; seules la musique et les ombres donnaient une unité à leur danse. J'étais destiné à voir ces danses mainte et mainte fois au cours de mon long « trek ». La moindre phrase de musique les mettait en mouvement ; s'il n'y avait pas de musique, quelqu'un frappait avec une petite branche sur une boîte de fer-blanc vide. Leurs danses étaient à ce moment-là plus faciles à apprécier que les danses en commun. Elles témoignaient de qualités dramatiques apparentes et l'on pouvait y distinguer, cachés sous les idiosyncrasies individuelles, les germes du charleston. Mais je suppose qu'aux yeux des indigènes la danse communale apparaissait comme douée d'une qualité plus haute et plus subtile ; seulement, je ne possédais pas le secret de leur émotion. Je vis une de ces danses dans le village. Un orchestre de jeunes gens rythmait une mélopée sur des tambours tandis qu'environ sept adolescents, les mains sur les hanches, formaient un petit cercle ;

ils avançaient un pied, ramenaient l'autre à côté, puis avançaient de nouveau. Bientôt, trois jeunes filles se joignirent à eux et le cercle se rapetissa encore : chaque fille appuyait les seins sur le dos de celle qui la précédait et ses fesses étaient poussées par celle qui venait derrière. Ils tournaient en rond interminablement, au battement monotone du tambour, et leur ronde ressemblait à un serpent qui se mord la queue.

Cette nuit de danse sous la véranda demeure particulièrement mémorable, parce qu'elle fut notre dernière nuit à Bolahun. Le lendemain, commençait le vrai voyage. Amedoo était sorti de l'hôpital ; Van Gogh lui-même, pâle comme un spectre sous le chaume d'or pâle de ses cheveux, avec pour un prospecteur un visage étrangement sensitif d'intellectuel (il commandait aux indigènes avec une brutale absence d'égards dont on n'aurait jamais cru qu'elle pût exister derrière ses lunettes à montures de corne), Van Gogh était venu, d'un pas chancelant, prendre une tasse de thé avec nous. Après avoir longuement étudié les cartes manuscrites que les chercheurs d'or hollandais ont établies de la province occidentale, et après en avoir sérieusement discuté avec le philologue allemand, nous avions décidé de suivre une route différente et plus longue. Je voulais remettre ma lettre au chef Nimley ; mon projet était donc de marcher jusqu'à Sinoé et Nana Kru, en me dirigeant d'abord vers la frontière nord pour m'arrêter à Ganta où un missionnaire du Corps médical américain, le Dr Harley, pourrait sans doute me fournir des renseignements sur la meilleure route. A Bolahun, personne n'avait jamais voyagé jusqu'à Ganta, mais le médecin allemand de l'hôpital était allé à Zigita où nous pouvions espérer trouver de plus amples informations. Les pères, avec une sainte confiance en la nature humaine, transformèrent en menue monnaie d'argent mon chèque de 40 livres sterling sur une entreprise commerciale de Monrovia, et me vendirent deux hamacs dont chacun pouvait être porté par deux hommes. J'espérais, grâce à ces hamacs légers, pouvoir économiser hommes et temps.

Il fut d'abord décidé que le premier point d'arrêt serait Pandermai et j'envoyai deux porteurs en avant pour avertir le chef, mais pendant que nous prenions le thé en bavardant,

la distance qui nous séparait de Pandermai parut allonger, tandis que devenait de plus en plus désirable le bon accueil que nous étions en droit d'espérer de la part du chef de Kpangblamai. La vérité, c'est que je ne pouvais me garder d'une légère appréhension : je ressentais le besoin d'aborder l'inconnu et l'insolite par petites étapes progressives.

J'avais décidé d'adjoindre Mark à l'expédition, en qualité d'interprète, de bouffon et d'échotier. Je n'avais pas pu résister à la lettre qu'il m'avait un jour fait passer par-dessus la véranda.

Sir In honour to ask you that I am willingly to go with you down Monrovia please kindly I beg you. Because you love me so dearly I don't want you must live me here again, and More over I am too little to take a load. I will be assisting the hammock till we reach. Me and the headman. Please sir don't live me here again I was feearing to tell you last night please Master, good master and good servant. I am yours ever friend Mark (1).

Si fatigué, agacé ou malade que je me sentisse, il m'était toujours possible de retrouver un vestige de mon ardeur et de ma curiosité perdues, par l'intermédiaire de Mark, car Mark n'avait jamais vu la mer, ni un bateau, ni une maison en briques. Ce voyage était la plus grande aventure qui lui adviendrait sans doute jamais et il n'était encore qu'un écolier. On pouvait voir agir dans le regard avide qu'il fixait sur les gens nouveaux ou les coutumes nouvelles, son instinct dramatisateur ; il en aurait des histoires à raconter lorsqu'il retournerait à l'école !...

Dans cette véranda, devant les danseurs, mes appréhensions montaient. C'était la dernière maison-abri que nous pourrions occuper de longtemps. Désormais, nous disposerions de cases indigènes. Je me rappelais ce qu'avaient dit les sœurs

(1) Voici ce que donnerait à peu près cette charmante lettre en français : « Monsieur, en l'honneur de vous prier que je voudrais bien partir avec vous pour Monrovia s'il vous plaît j'ai l'avantage de vous demander. Parce que vous m'aimez si chèrement je ne veux pas que vous me laissez ici derrière vous et en outre je suis trop petit pour porter une charge. Je donnerai mon assistance près le hamac jusque nous arrivons. Moi et le headman. S'il vous plaît, monsieur ne me quittez pas ici. J'ai eu peur de parler hier au soir. S'il vous plaît, Maître. Bon maître et bon serviteur. Sentiments distingués, toujours votre ami Mark ».

au sujet des rats qui grouillent dans toute case indigène. Elles avaient ajouté qu'il était impossible de leur interdire son lit, la moustiquaire ne servant à rien contre eux ; un jour, en s'éveillant, une religieuse avait trouvé installé sur son oreiller, un rat qui se régalait de l'huile de ses cheveux. D'ailleurs, on s'y habituait vite, disaient-elles. Elles avaient raison, mais à ce moment-là je ne pouvais parvenir à les croire. Je ne m'étais jamais habitué aux souris qui courent dans les boiseries ; j'avais peur des papillons de nuit. C'était chez moi une terreur héréditaire : je partageais avec ma mère l'horreur des oiseaux, l'impossibilité de les toucher, la répugnance que me causait le battement de leur cœur au creux de ma paume. Je les fuyais, de même que je fuyais les idées que je n'aimais pas : l'idée de la vie éternelle et de la damnation. Mais en Afrique, l'on ne peut pas plus leur échapper qu'on ne peut échapper au surnaturel. La méthode des psychanalistes consiste à ramener le sujet vers l'idée qu'il refoule ; un long voyage en arrière, sans cartes, à l'aide seulement d'indications récoltées çà et là, aussi précaires que les noms de villages qui m'étaient donnés au hasard par tel homme ou tel autre, jusqu'à ce que je fusse contraint à regarder en face l'idée générale : souffrance, ou souvenir. On peut imaginer que l'Afrique vous dit : « Voici ce qui t'effrayait, tu ne peux l'éviter, cela se glisse au tournant, pénètre en trombe par la porte, file en bruissant dans l'herbe, tu ne peux lui tourner le dos, tu ne peux l'oublier, alors autant le regarder en face, une bonne fois. »

Avec une longue plainte, un chien traversa en courant la véranda, passa entre les jambes des danseurs, puis sans cesser de gémir redescendit vers le couvent. Son instinct lui ordonnait de s'agiter sans arrêt ; il bavait, gémissait et courait : il avait été mordu par un serpent. Les sœurs avaient fait venir un guérisseur qui lui avait versé un remède au fond de la gorge et attaché aux pattes des charmes poisseux ; après le départ du guérisseur, les sœurs lui avaient ôté ces charmes. Le chien n'était pas mort, mais il ne pouvait s'arrêter de courir.

Quand les danseurs eurent disparu, tout alla beaucoup moins bien. Nous étions l'un et l'autre assez déprimés ; je ne

pouvais m'empêcher de penser à C... et à Van Gogh. Ma cousine était dévorée par les insectes : s'il s'agissait de moustiques, la malaria pourrait bien nous arrêter avant que nous eussions atteint le cœur de la forêt. J'avais le dos et les bras couverts d'une éruption qui rappelait les boutons de la variole. Je ne me sentais pas bien ; j'avais peut-être bu trop de whisky. Une atmosphère malsaine semblait nous envelopper : le poumon d'Amedoo et la fièvre de Van Gogh contribuaient à la créer. Après dîner, je sortis pour me rendre dans les derniers cabinets d'aisance (munis d'un seau) que je devais voir avant Monrovia ; bien entendu, leur siège de bois grouillait de fourmis, mais je me rendais déjà compte que des cabinets de ce genre étaient un luxe. Nous avions découvert que nous ne possédions pas assez de lampes. Les boys avaient besoin des deux lanternes pour laver la vaisselle, de sorte que nous dûmes passer la veillée dans la lueur déclinante de nos deux lampes de poche. Les toiles métalliques qui voilaient les fenêtres et la porte étaient trouées et n'importe quoi était libre d'entrer : gros taons, cancrelats, cafards, hannetons, papillons de nuit. De temps en temps, pour économiser notre lumière, nous restions un moment dans l'obscurité. Ce fut une soirée sinistre et nous avions les nerfs tendus. De grosses araignées montaient et descendaient sur la muraille ; dans un coin, le filtre s'égouttait avec un petit bruit lent et régulier ; au loin, le battement d'un tam-tam lançait un message, annonçant, sans doute, l'arrivée du président, tandis qu'un phalène aussi gros qu'une chauve-souris battait des ailes contre les murs. La seule chose à faire était de se coucher de bonne heure et de bien dormir.

Mais ce fut impossible ; une violente averse d'orage martela le toit ; ensuite nous eûmes trop froid pour pouvoir dormir, de la même manière que dans la journée nous avions eu trop chaud pour pouvoir marcher. Je m'agitais dans mon sommeil et je rêvais que j'étais témoin de l'assassinat du président. Cela se passait à Bolahun près d'une des grandes arches de verdure que l'on avait dressées pour le cas où il suivrait cette route, entre les bordures d'arbres à ananas saupoudrés d'une substance blanche, ce qui signifiait : « Il y a de la joie dans nos cœurs parce que vous êtes venu. » Un des joueurs de tam-

bour que j'avais vus à Tailahun faisait feu sur le président qui passait en voiture et j'essayais en vain d'envoyer cette histoire à un journal. A 4 heures, je m'éveillai et me levai, sans mettre mes chaussures, pour aller chercher ma veste parce que j'avais trop froid. Quelques jours après, je m'aperçus que cette négligence m'avait rapporté une chique : c'est un petit insecte qui se creuse un chemin sous la peau de votre orteil, y pond ses œufs et s'y multiplie, jusqu'à ce qu'on l'extirpe en faisant une entaille. Je me rendormis et j'eus d'autres cauchemars. Il y avait un cas de fièvre jaune à Bolahun, j'étais mis en quarantaine et l'on brûlait mon journal : je m'éveillai en pleurant de rage. Plus que jamais, je regrettai d'être contraint de partir dès l'aube. Les étapes d'une épreuve de psychanalyse, si salutaire soit-elle, ne sont pas heureuses au début. L'endroit où je me trouvais était luxueux, il représentait une civilisation à quoi j'étais accoutumé et que je pouvais comprendre. Mon insatisfaction était sottise, autant que mon désir de pénétrer plus avant. Des gens avaient établi leur foyer à Bolahun. Je pensai aux cinq religieuses qui étaient venues de Malvern ; je pensai au jeune docteur allemand, avec ses balafres, souvenirs de duels, et son portrait de Hitler. Il appartenait à la meilleure espèce de nazis. Il avait reçu en don la force, l'enthousiasme et l'espoir, et il n'était pas en Allemagne pour voir accomplir la sale besogne. Sa femme, brune, mince et jolie, d'une beauté lasse et ardente, avait accouché de son premier-né trois semaines avant, à la Mission. Bolahun. au grand matin de ce dernier jour, nous apparut comme un endroit charmant, où les oranges et les mangues valaient deux sous la douzaine, et où les bananes étaient si bon marché qu'on n'avait pas eu le temps de manger toutes celles qu'on avait achetées qu'elles grouillaient déjà de fourmis et de mouches. Ce souvenir est parmi les plus vifs qui m'accompagnèrent dans la monotonie de la forêt : le ravissant vol vertigineux des brillants petits oiseaux de riz, les fragiles fleurs du cotonnier qui poussent sans tige, directement sur les cannes, et qui ressemblent à des églantines, avec leurs pétales jaunes, pâles et transparents, et leur petit cœur rouge aux étamines noires ; les papillons, les palmiers, les chèvres, les rochers, les grands coton-

niers droits au fût argenté, et, passant entre les arbres, les femmes à la marche harmonieuse, leurs paniers en équilibre sur la tête. Voilà ce que j'emportais avec moi dans le pays inconnu, cette simplicité instinctive, cet idéalisme irréfléchi. C'était la première fois qu'en allant d'un endroit à un autre, je n'attendais pas du pays nouveau quelque chose de mieux que ce que j'avais trouvé dans l'ancien, la première fois que j'étais prêt à éprouver une déception. Et pour la première fois aussi, je ne fus pas déçu.

PAYS NOUVEAU

En arrivant, trois ans avant, à Riga, j'étais parvenu à créer dans mon esprit l'illusion que j'allais bientôt faire la connaissance d'un pays neuf, charmant et heureux, tandis que le train s'éloignait des plateaux lithuaniens (où les paysans labouraient en maillots de bain et poussaient des charrues de bois dans la terre sèche et rebelle) pour entrer dans la lumière aveuglante du soir le long du fleuve Duna. J'avais quitté Berlin à minuit par ce train aux sièges de bois dur; je n'avais pas dormi et je n'avais rien mangé de toute la journée. Il y avait dans mon compartiment un Juif polonais expulsé d'Allemagne; il ne savait pas un mot d'anglais et je ne savais pas l'allemand, mais une jeune fille estonienne, courte et obèse, qui avait été domestique à Londres, parlait les deux langues. C'était une patriote estonienne, elle ne disait que du mal de Riga et contemplait avec un solide mépris paysan les flèches grises qui s'élevaient sur l'autre rive du fleuve.

Et c'était vrai qu'il y avait dans cette ville quelque chose de pourri, un « parisianisme » assez choquant, d'une manière désuète. On comprenait qu'une fille aussi fraîche et intacte en fût écœurée. Les vieux cochers barbus des droshkys, qui se tenaient devant la gare, avec leurs chevaux décharnés et misérables, ressemblaient aux illustrations d'une très ancienne traduction d'*Anna Karénine;* on eût dit des gravures sur bois, au dessin grossier, et piquées de roux. Ils devaient dater du temps où Riga était une ville de plaisir pour grands-

ducs, une sorte de Brighton aristocratique ; au sortir du lit d'une duchesse, on allait y rejoindre quelque fille de comédie, de ces filles qu'on évoque en termes de fleurs et de rubans roses : chocolat, champagne dans un soulier de soirée, bas de soie et corsets noirs. Toutes les lumières de Riga s'éteignaient à 10 heures ; les jardins publics étaient tout à fait sombres et s'emplissaient de chuchotements, de petits rires étranglés montant de sièges invisibles, de frôlements sensuels dans les buissons. Cela ressemblait à toute une ville de chats en folie. C'était passionnant, l'imagination historique y trouvait un aliment étonnant, mais ce n'était évidemment ni neuf, ni charmant, ni heureux.

Même les femmes de trottoir étaient d'époque. Elles n'avaient pas, les pauvres créatures, assez de jeunesse pour vous raccrocher effrontément, même dans la faible lumière qui régnait, et elles promenaient un air dépravé de fausse adolescence comme si elles avaient su que leur seul espoir était d'attirer les hommes vieux. Même leur façon de se comporter datait des grands ducs. Leurs gestes aguicheurs se concentraient sur une cheville, une jarretière qu'elles ajustaient, penchées dans une attitude provocante terriblement *passée* (1). Elles faisaient le trottoir avec beaucoup plus d'élégance que leurs semblables de Londres, mais elles n'étaient plus du tout dans la note. Il n'y avait plus de grands ducs en goguette pour se laisser séduire par leurs jambes minces de fillettes, leurs tailles serrées par le corset, leurs jarretières si peu solides, et leurs bas de soie noire : à moins que par hasard l'un des vieux cochers de droshky ne fût lui-même un grand duc, ce qui n'était pas invraisemblable. A l'aéroport de Tallinn, un baron portait les valises. Et il ne pouvait y avoir de fin de soirée plus logique pour la fille de trottoir que de rentrer chez elle en compagnie du cocher de droshky : jarretières et longs favoris gris à la François-Joseph.

On ne pouvait même pas plaindre ces gens. Ils appartenaient tout entiers à un monde différent. Une guerre et une révolution s'interposaient entre eux et vous, et vous restiez d'un côté avec la grosse petite paysanne esthonienne qui

(1) En français dans le texte.

parlait anglais et allemand et ne se donnait pas la peine de flirter ; eux demeuraient de l'autre côté, leurs icones dispersées dans les boutiques de bric-à-brac, le prêtre orthodoxe vendant des tableaux sur le trottoir, entourés d'un désert de bouteilles de champagne vides.

Je sortis de la gare par une soirée de fin d'hiver et traversai en voiture un faubourg de Nottingham, le long de rues tout aussi sombres que celles de Riga qui s'enfonçaient au-dessous du rocher du château, et longeaient le Musée d'art municipal, tandis que la pluie battait aux vitres. J'avais trouvé du travail : cela m'exaltait et me faisait peur. J'avais vingt et un ans, et l'on ne saurait parler avec conviction de l'Afrique la plus obscure lorsqu'on connaît bien Nottingham : le paillasson où le chien a vomi, le saumon en boîte qu'on sert avec le thé, et pour le souper, les pommes frites chaudes et salées dans des cornets de papier journal qu'on emporte dans le bureau du secrétaire de rédaction (celui qui avait gagné son pari au football payait tous les cornets de frites). Le brouillard descendait le matin et s'installait jusqu'à la nuit. Ce n'était pas un brouillard désagréable ; lourd et noir, il restait suspendu entre ciel et terre ; on n'y voyait pas beaucoup, mais l'air était clair. La « prostituée » locale, vieille, hâve, sans clientèle, arpentait le trottoir de long en large devant le plus grand cinéma. Son métier était gâché par toutes les jeunes filles dépourvues du sens exact des valeurs qui vous donnaient du bon temps en échange d'un repas copieux. Les trams tournaient avec fracas autour du marché aux oies, et jour après jour on pouvait voir à la vitrine de l'unique librairie un carré de carton où était imprimé le poème de M. Sassoon :

Have you forgotten yet?...
Look up, and swear by the green of the Spring that you'll never
[*forget* (1).]

Quelqu'un avait dû l'afficher dans la devanture le jour de l'Armistice et c'était resté là, comme les affiches du Poppy-

(1) Te souviens-tu encore?
Relève la tête et jure sur la verdure du printemps que tu n'oublieras jamais.

day à Freetown, par les mois d'hiver, les mois noirs, ruisselants, poisseux de suie.

C'est à Nottingham que je fus initié au catholicisme ; en tramway, je parcourus le pays nouveau, dans tous les sens, accompagné du prêtre qui était un ancien acteur. (Son sacrifice le plus pénible était de ne pouvoir assister à une pièce de théâtre.) Le tram passait à grand fracas devant la poste : « Nous arrivons maintenant à l'Immaculée-Conception ; » devant le cinéma : « Notre-Dame ; » le théâtre : un coup d'œil triste de côté vers l'affiche *The Private Secretary* (nous étions à Noël). La cathédrale était un endroit obscur rempli de statues médiocres. Je reçus le baptême par un après-midi de brouillard, vers 4 heures. Je ne pus trouver un prénom qui me fît particulièrement envie, aussi gardai-je le mien. J'étais seul avec le gros prêtre ; tout se passa très rapidement et suivant les formes banales, tandis que dans une autre chapelle quelqu'un célébrait à voix basse un office pour les enfants. Ensuite, nous échangeâmes une poignée de main et je m'en retournai vers le saumon en boîte servi pour le thé et vers le paillasson où le chien avait vomi de nouveau. Avant cela, j'avais fait à un autre prêtre ma confession générale qui avait ressemblé à une vie photographiée telle qu'elle vient à l'esprit, sans ordre, pleine de lacunes, donnant tout au plus une impression générale. Je ne pouvais m'empêcher de penser, en me rendant au bureau du journal, quand je repassai devant le bureau de poste, le café marocain et la vénérable prostituée, que j'avais pénétré dans un pays nouveau au moyen de souvenirs dont j'avais ignoré en moi la survivance. J'avais rattrapé le fil de la vie très, très loin dans les profondeurs de la lointaine innocence.

GRAHAM GREENE.

(Traduit par Marcelle Sibon.)

LES QUATRE-VINGT-DIX-NEUF ANS DE PAUL BOURGET

Eh bien non, je ne puis attendre son centenaire pour rendre à ce grand homme de lettres l'hommage que je lui dois. L'article du *Figaro* écrit en marge de l'étincelant *Paul et Jean-Paul* de notre ami Jacques Laurent, pouvait donner le change sur les sentiments que Paul Bourget m'inspire et dont le plus fort est la gratitude. Je ne saurais oublier que je lui dois l'article de Barrès sur mon premier livre : *L'autre jour, comme j'entrais chez Paul Bourget, je l'ai trouvé qui tenait en main un petit livre et qui, sans autre préambule, m'a dit : « Écoutez ces seize vers... »* Je n'oublierai jamais le matin de mars 1910, où je lus ces lignes dans *l'Écho de Paris.* Ce Bourget, nous commençions déjà à le traiter sans beaucoup de révérence, il faut en convenir. Mais son nom demeurait pour nous lié à celui de Barrès, nous rangions leurs livres sur le même rayon. Pour moi, j'étais frappé de ce que je recevais de Barrès la faveur que lui-même à mon âge avait reçue de Bourget, comme il le lui rappelle dans l'épître dédicatoire de *Sous l'œil des barbares :* « Vous m'avez abrégé de quelques années le temps fort pénible où un écrivain doit se chercher un public... »

Oui, mes amis et moi, connaissions déjà par cœur certaines phrases comiques de Bourget, et qui nous enchantaient, celle-ci, par exemple, de *Cruelle énigme :* « Ah ! dit-elle, en fermant de sa main parfumée les paupières d'Hubert, je voudrais tant reposer sur ton cœur ! » et tout l'incroyable début d'*Un cœur de femme.* Nous riions... mais sans oublier que dès la rhétorique, *les Essais de psychologie contemporaine* nous avaient donné des raisons d'aimer Baudelaire, Stendhal,

Amiel. Nous vénérions l'ami de Jules Laforgue qui appelait le jeune Bourget « ce Balzac aux épaules frêles ». Bourget avait beaucoup connu Barbey d'Aurevilly, cet ami le plus cher de Maurice de Guérin. Par Maxime Du Camp dont il occupait le fauteuil, il touchait à Flaubert. A vingt ans, comme j'étais sensible à ces sortes de prestiges! Ce brutal déni des garçons d'aujourd'hui pour tant de valeurs anciennes, peut-être de mon temps déjà était-il entré dans les mœurs, mais non dans les miennes. Si la découverte de Rimbaud, de Claudel, de Jammes, de Gide, me détournait d'autres autels, je ne songeais pas à les renverser.

Thibaudet aura été le dernier critique à situer chaque auteur sans tenir compte de ses propres goûts ni des engouements de son époque. Imagine-t-on l'an prochain M. André Rousseaux descendant de son empyrée pour parler non de Miller ou de René Char (ou de tout autre auteur dont le nom lui paraît propre à nous faire oublier qu'il est le fils spirituel d'Henri Massis), mais du centenaire de Paul Bourget? Avant d'être le romancier de *l'Étape* et du *Divorce*, Bourget pourtant avait été celui d'*André Cornélis*, de *Mensonges*, du *Disciple*, de *Cosmopolis*, qui sont de beaux romans et qui restent de beaux romans, comme certains portraits de Carolus Duran, par exemple, restent de beaux portraits. Ils sentent leur époque; ils n'ont pas atteint (mais ils n'ont pas manqué de beaucoup) ce ton qui situe une œuvre dans un présent éternel.

Si Proust n'était pas venu, ils eussent gardé la valeur d'un témoignage irremplaçable. Mais la lecture de Proust devrait, par un détour, nous ramener aux premiers livres de Bourget. Car Bourget a connu le milieu Guermantes à l'époque où le petit Proust n'y fréquentait pas encore. Il a observé directement, à travers son monocle, ce monde des années 80 que l'auteur de Swann n'a connu que par ouï-dire. Le recoupement de Proust par Bourget devrait s'imposer à tous les historiens des mœurs, à tous les fervents des premières années qui ont suivi l'Empire. Et pourquoi n'aimeriez-vous pas dans Bourget ce que vous aimez dans Christian Bérard? On s'est beaucoup moqué du style de Bourget. Il avait à ses débuts un style à lui, un peu précieux et tara-

biscoté et que la sociologie a gâché. Ses premiers livres sont d'un ton très juste : il était aussi bon tapissier que Balzac. Pour connaître ce qu'était le salon de nos parents, quelle description, même dans Proust, l'emporterait sur cette première page d'*Un crime d'amour* : « Le petit salon était éclairé d'une lumière douce par les trois lampes — de hautes lampes posées dans des vases du Japon et garnies de globes sur lesquels s'appliquaient des abat-jour souples de nuance bleu pâle. Une tapisserie cachait la porte. Une autre tapisserie à grands personnages revêtait deux murs. Des rideaux à masses épaisses, d'un rouge très sombre, tirés en ce moment, drapaient les deux fenêtres. Cette pièce ainsi close avait une physionomie d'étroite intimité qu'augmentait la profusion des petits objets épars sur les meubles : des photographies disposées dans des cadres, des étuis anciens, quelques statuettes de Saxe, des livres brochés dans des gaines de vieille étoffe dont la mode commençait en cette année 1883... Un paravent anglais avec des verres de couleur et une tablette pour poser la tasse de thé, le livre ou l'ouvrage se pliait contre un des côtés de la cheminée... » Et pour peupler ce cadre, admirez ce portrait de jeune fille : la frêle et charmante Alba Steno dans *Cosmopolis* dont la mort m'a coûté quelques larmes. Comme je les vois : « ... les gants gris perle à côtes noires qu'elle achevait de boutonner et, sur sa tête, un large chapeau de tulle noir qui faisait comme une grande auréole obscure et transparente à ses cheveux blonds. Son buste mince était serré dans le corsage très ajusté, sorte de cuirasse d'une serge d'un bleu noir qui s'achevait à son cou et à ses poignets par des bandes de velours d'une nuance plus sombre... »

Ce que je voudrais mettre en lumière par ces citations, c'est le Bourget « d'époque » masqué à nos yeux par le Bourget doctrinaire des dernières années. A la veille de son centenaire, nous ne saurions mieux servir sa mémoire qu'en aiguillant les critiques vers le premier Bourget témoin d'un monde qu'il jugeait déjà, certes, qu'il interprétait, mais sans que son jugement faussât gravement les données du réel. Il était déjà un romancier moraliste, il n'était pas encore un romancier sociologue.

Sans doute le portait-il déjà en lui. Pas plus que son maître Taine, pas plus que Renan, Paul Bourget n'a guéri de la Commune. Ce qui littérairement l'aura perdu, c'est le souci de fonder en raison, de donner des bases rationnelles à cette horreur qu'il ressentait, à cette peur, à cette grande Peur, puisqu'il faut l'appeler par son nom, — le souci de légitimer le vieil ordre social et tout ce qui lui paraissait essentiel à son maintien. S'il a aimé fanatiquement le monde, c'est que la civilisation occidentale s'exprime dans la vie de société. Son snobisme était à base de vénération. Nul n'a parlé plus gravement des choses futiles ni n'a considéré avec plus de sérieux ce qui en a le moins, en ce sombre monde, et qui est « le monde », parce que son snobisme relevait de la sociologie. Non qu'à travers les gens du monde, un artiste ne puisse rejoindre l'humain : après Balzac, Proust en a administré la preuve et a réussi là où Bourget avait échoué ; mais c'est que son snobisme n'était point de la même sorte que celui de Bourget. Sensible comme son grand aîné à ce qui subsistait, dans les salons de la Rive gauche, du charme et de la grâce des anciens Régimes, le petit Proust demeurait cruellement lucide. Les duchesses avaient tort de se fier à ce sigisbée dont la flagornerie les excédait parfois. C'était un juge inconscient peut-être du jugement qu'il rendrait plus tard, mais il engrangeait tous les ridicules, tous les vices du monde, qu'il redécouvrirait un jour confondus avec sa propre durée. Ce monde restait, aux yeux de Bourget, la réussite merveilleuse et fragile d'une culture séculaire ; cette société encore si brillante, il jugeait que sa conservation méritait qu'un homme de lettres lui consacrât son œuvre ; Proust lui, s'intéressait aux métamorphoses de l'insecte humain, à sa vie de relation, à ses singularités sexuelles. A l'abri de sa gentillesse, il approchait le gibier, le gros gibier genre Charlus et ne le ratait pas. Mais il ne l'observait pas du dehors, en physiologiste, comme Bourget : il s'établissait dans le courant même, au milieu des fluctuations et des remous qui créent les passions et les vices. Il les partageait, les pratiquait, les vivait, les oubliait pour les redécouvrir un jour au dedans de lui.

Bourget, perclus de révérence à l'égard de la société, même

lorsqu'il en dénonce les turpitudes, a finalement perdu la partie que Proust a gagnée, mais pour une raison qui n'est nullement basse et qui ne mérite certes pas la moquerie. Dès 1887 il faisait dire à un personnage de *Mensonges* : « Posséder en soi ce don incomparable que l'on appelle le talent et qui peut, mis au service de convictions fortes, produire de si grandes choses, l'avoir reçu ce don divin à un moment tragique de l'histoire de son pays, savoir que demain ce pays peut sombrer à jamais dans une tempête nouvelle... » L'échec d'une œuvre romanesque cristallisera, si j'ose dire, autour de ce noble sentiment : l'art mobilisé au service de la France, au service de l'ordre social (dont les destins se confondent pour la bourgeoisie d'alors).

En dépit des apparences, ce romancier mondain fut un homme de son temps, un enfant (comme Charles Maurras) de la troisième République, un fils d'universitaire. Il a eu foi en la science plus qu'aucun de ses contemporains. Son œuvre illustre les lois inventées par les sociologues et par les psychiatres. Il a exigé de la vie qu'elle confirme les résultats obtenus par les spécialistes et il grava ce qu'il appelle lui-même « des planches d'anatomie morale ». Il a confondu cabinet de travail et laboratoire, psychologie et dissection. Ce fils de Taine est un maître que ses personnages ne mènent pas : il sait d'avance, connaissant leur race, leur pays, leur époque, comment ils doivent réagir à chaque événement, à chaque passion. D'après leur hérédité, il décide de la couleur de leurs yeux. Il les tient d'une main de fer et les conduit selon une logique impeccable, jusqu'au : *ce qu'il fallait démontrer*, que le dernier chapitre de tous ses livres porte inscrit dans le filigrane.

L'Académie française, *la Revue des Deux Mondes, l'Écho de Paris*, la Société des Conférences, Paul Bourget devenu vieux aura vécu séparé de la vraie vie, des vrais problèmes par ces bastions aux créneaux de papier. La religion retrouvée ne lui fut d'aucun secours pour déboucher sur l'humain, puisqu'elle faisait partie du système de défense sociale, et que pour lui elle n'était pas une route mais un mur. (Je me rappelle pourtant que lorsque je lui fis ma visite de candidat à l'Académie française, il me lut une page du Père de

Grand-maison avec un accent de ferveur qui me frappa.)

Parfois certains de ses cadets se glissaient à travers les barbelés et parvenaient jusqu'à lui : Carco, Gérard Bauer, moi, deux ou trois fois seulement ; et nous trouvions un vieillard aux manières parfaites, plein d'idées, de souvenirs, de citations, d'anecdotes, un vieillard qui peut-être en un demi-siècle de vie littéraire ne s'est jamais exprimé sur ce qui lui tenait vraiment à cœur, n'a jamais livré sa véritable angoisse. A l'un de ses visiteurs, peu de jours avant sa mort, chez les Frères de Saint-Jean de Dieu, il avait dit, rêvant à haute voix : « L'érotisme ne finit jamais... » Si je rapporte cette parole, c'est qu'à mes yeux elle ne le diminue pas ; j'aime cette plainte d'un homme tout nu au bord des ténèbres, débarrassé des cuirasses et des carapaces idéologiques. Je voudrais qu'on comprît que derrière le Bourget de *l'Étape* et d'*Un divorce*, un écrivain souffrait qui aurait pu être grand, dont la culture était aussi vaste, la curiosité aussi aiguisée que celle d'un Gide ou d'un Du Bos, quelqu'un d'aussi frémissant que le plus frémissant d'entre nous. Et comment a-t-on oublié le critique qu'il était? Les deux volumes des *Essais de psychologie contemporaine*, les trois volumes d'*Études et portraits*, les quatre volumes des *Pages de critique et de doctrine* constituent un monument très supérieur à *la Vie littéraire* d'Anatole France, et où cette génération négligente prendrait quelque idée de ce qu'était la culture d'un grand homme de lettres d'autrefois.

Pourquoi Bourget ne s'est-il pas accompli? Que lui est-il arrivé? Qu'il soit tombé dans les rets du maurrassisme n'est pas une explication. Ce qu'il faudrait comprendre c'est précisément pourquoi il y est tombé. La réponse, nous la demanderons à l'un des inspirateurs de Paul Bourget, à Joseph de Maistre : « Il est des vérités, est-il écrit dans *les Soirées de Saint-Pétersbourg*, il est des vérités que l'homme ne peut saisir qu'avec l'esprit de son cœur. » Parole mystérieuse mais qui m'aide à comprendre où la synthèse du meilleur Bourget s'accomplissait. Dans la préface du *Disciple* il avait trouvé ce ton qui témoigne que les idées et le cœur mutuellement s'aident, se soutiennent, se fortifient : « C'est à toi que je veux dédier ce livre, jeune homme de mon pays, à toi que

je connais si bien quoique je ne sache de toi ni ta ville natale, ni ton nom, ni tes parents, ni ta fortune, ni tes ambitions, rien, sinon que tu as plus de dix-huit ans et moins de vingt-cinq, et que tu vas cherchant dans nos volumes à nous, tes aînés, des réponses aux questions qui te tourmentent... » et le jeune lecteur que nous étions interrompait sa lecture et songeait longuement sur le sens de la vie. « La sensibilité de chacun, disait Baudelaire, c'est son génie. » J'ai toujours eu le sentiment qu'en Bourget, le doctrinaire depuis des années refoulait une poussée de lave profonde et qu'il avait fini par combler cette source vive en lui qui dans la préface du *Disciple* avait jailli et où nous avions bu.

Du moins a-t-il vécu? Oui, sans aucun doute : ce ne sont pas toujours les moins passionnés qui sentent le besoin d'une armature idéologique, ni les moins fiévreux. Qu'était-il en somme le jeune Bourget d'avant Maurras, le Bourget des années 80? Sérieux déjà, bien sûr, moraliste en diable et disciple de Taine, mais frivole, un peu débauché. « L'idée qu'on se fait de lui, écrivait Jules Lemaître vers 1887, est celle d'un mièvre, d'un subtil, d'un féminin, d'une sorte de dandy des lettres très élégant, très fin, très caressant... » Et il lui allonge des coups de patte plus griffus : « Un goût inné le portait vers la vie qu'on mène aux alentours de l'Arc de Triomphe, et vers les âmes et les corps des femmes qui y habitent (nul doute que ce Bourget caressant ait alors fréquenté chez Odette de Crécy, rue Lapérouse...). Il a un faible très marqué, poursuit le perfide Lemaître, pour les belles étrangères qui passent l'hiver à Paris... » Lisant cela, le mot me revient que je citais sur l'érotisme, cette confidence échappée au vieillard mourant, et j'en éprouve une sorte de vertige : si interminable que soit la vie, l'homme n'use donc pas son désir, les glaces de l'âge détruisent tout en lui sauf cette soif de caresses, ce besoin de bercement dont rêvait Bourget, sous un drap qui était déjà un suaire, chez les Frères de Saint-Jean de Dieu.

Que savons-nous de sa vie secrète? Je trouve l'accent d'une confidence à ce qu'il écrivit un jour à propos de Tourgueniev : « Ici-bas, la grande affaire n'est pas d'être apprécié ou d'être méconnu ; c'est d'avoir goûté par soi-même la saveur amère

ou douce des passions ; d'avoir eu des fatalités du monde une impression directe ou sincère ; d'avoir été en un mot pendant quelques années, au milieu de l'écrasante nature, cet empire dans un empire dont parle le philosophe, fût-ce un empire destiné à la défaite... » Paul Bourget a-t-il été cet empire secret, cette planète autonome? Aucun témoignage de son existence ne subsiste-t-il, aucun carnet secret, aucun journal, aucune correspondance? Ou bien est-ce notre incuriosité qui a rendu au néant ces vestiges, qui a effacé les traces que l'homme le plus discret laisse de son passage en ce monde?

Barrès, plus engagé que Bourget dans la politique militante, député du Ier arrondissement, président de la Ligue des Patriotes, éditorialiste de *l'Écho de Paris*, nous le sentions plein de drames, et les bouillonnements d'une histoire individuelle soulevaient par instants le lourd couvercle de sa vie officielle. Du fatras des *Cahiers* posthumes, notre piété finit par extraire des méditations, des aveux, des songeries où le fond du cœur se découvre, et parfois un cri jaillit des entrailles : devant le cadavre du jeune Demange, nous regardons Barrès qui saigne. Rien de tel dans l'œuvre de Bourget, du moins à ma connaissance. Peut-être l'auteur de *l'Étape* a-t-il voulu mourir tout entier, parce qu'il pressentait que notre génération ingrate ne serait nullement curieuse de connaître l'homme qu'il fut. Il n'a lancé aucune bouteille à la mer de peur que la découvrant, nous la rejetions sans chercher à en interpréter le message. Peut-être est-il mort totalement désespéré ou totalement détaché, ce qui, au seuil de l'éternité, revient au même, le détachement n'étant qu'un autre nom du désespoir.

Il avait été pourtant avant Barrès un des jeunes rois de Paris. Jules Lemaître avait salué en lui « ce jeune sage, prince de la jeunesse d'un siècle très vieux » et Lemaître nous apporte un témoignage bien étrange sur l'espèce de garçons qui admiraient ce triomphant Bourget : « les plus jeunes écrivains, ceux du cerveau le plus trouble, symbolistes, esthètes, wagnériens et *mallarmistes* sont pour lui plein d'égards et le considèrent comme un maître... » L'auteur de *Cruelle énigme* aura goûté comme Cocteau, ou même comme

André Breton, l'encens de l'avant-garde : qui le croirait aujourd'hui? Mais son règne fut plus court que celui de son successeur Barrès, dont le nom éclate à maintes pages du *Penses-tu réussir* de Jean de Tinan paru en 1897, et qui régnait encore sur nous un quart de siècle plus tard. Barrès, son meilleur ami, qui m'a dit en 1910, comme je l'interrogeais sur Bourget : « Il s'est trompé après les *Essais de psychologie contemporaine*... » Ainsi supprimait-il d'un mot, devant un jeune homme, toute l'œuvre romanesque de son aîné. Ah ! les amitiés littéraires !

Bourget a-t-il douté de lui-même? Il s'est exprimé devant moi sur Proust avec un dédain qui était sans doute sincère. Peut-être ai-je tort de dramatiser son cas. Peut-être l'auteur du *Disciple* est-il mort tranquille sur le sort de son œuvre et très assuré de sa pérennité. La puissance d'illusion chez les hommes de lettres m'émerveille toujours. Pourquoi Bourget n'aurait-il pas eu sa part d'une grâce si largement répandue? D'autant qu'il ne s'agit peut-être pas d'une illusion. Les mêmes raisons qui chez les Anglais font aujourd'hui de son ami Henry James (à qui est dédiée *Cruelle énigme*) un romancier à la mode joueront peut-être un jour en faveur de Bourget. Il se peut d'ailleurs que certains de ses livres s'achètent encore et qu'il ait beaucoup plus de lecteurs que nous ne l'imaginons.

Le 24 décembre 1935, je reçus de René Doumic, notre Secrétaire perpétuel, un message pressant : « Vous savez que notre cher Paul Bourget est à toute extrémité. Jeudi prochain nous aurons sans doute à lever la séance en signe de deuil et à dire le court adieu traditionnel à celui qui nous quitte... Voudriez-vous nous rendre le service de prendre après-demain la place du Directeur et prononcer l'adieu, qui, venant d'un romancier, serait un hommage particulièrement apprécié et cher à tous... » Ce fut donc moi qui prononçai à l'Académie française l'éloge funèbre de l'auteur du *Disciple*. J'en détache cette confidence : « Le premier roman que j'écrivis fut l'objet dans un grand journal d'un compte rendu impitoyable et même féroce (il s'agissait d'un éreintement de Paul Souday dans *le Temps*). Quelle ne fut pas mon émotion

de recevoir, le lendemain, une lettre de Paul Bourget ! Le maître s'inquiétait du découragement que cet article avait pu inspirer à son jeune confrère. Avec une conscience touchante, il ne me cachait aucune des faiblesses de ce petit livre, mais il mettait l'accent sur certaines qualités propres, croyait-il, à me donner de l'espoir. »

Rêvant sur ce procédé si touchant de Bourget à mon égard, j'ai pensé souvent qu'il avait dû espérer que je serais un fils de son esprit, un de ceux en qui il se reconnaîtrait et que, par mes amitiés affichées, par ma collaboration à *la Nouvelle Revue française*, par le ton même de mes livres, je lui donnai très tôt la certitude qu'il était abandonné une fois de plus. Il n'ignorait pas que j'admirais Gide, Proust, Valéry, ses trois « bêtes noires ». « Mon fils sera mon consolateur », c'est le refrain d'une chanson que chantait le père de Michelet et dont se berce le vieux Monneron dans *l'Étape*. J'aurais pu être, je n'ai pas été le consolateur de Paul Bourget dans ses dernières années. Mais je lui demeure fidèle. Pour tout ce qui touche aux amis et aux maîtres de mon adolescence, ai-je jamais péché contre la fidélité? A la veille du centenaire de Paul Bourget, je souhaite que ces pages attirent sur un des maîtres du roman français l'attention du public et de la critique. Je voudrais les persuader que d'*André Cornélis* au *Démon de midi* se dresse un massif romanesque dont l'aspect est fait pour rebuter les esprits d'aujourd'hui : il existe pourtant et nous devons rendre à Paul Bourget sa place, comme les Américains et les Anglais rendent la sienne à Henry James. Mais ce qui n'existe plus chez nous hélas ! ce sont les historiens des idées et des genres littéraires tels que Brunetière, Faguet, Albert Thibaudet et même ce Paul Souday que nous prenions pour un imbécile et qui aujourd'hui (que M. André Rousseaux me pardonne) ferait figure de géant.

FRANÇOIS MAURIAC.

ESPACE ET TEMPS CHEZ JOUBERT

A Gabriel Marcel
et à la mémoire de Charles Du Bos.

I

Je veux, vous dis-je, être parfait. Il n'y a que cela qui me seye et qui puisse me contenter (1).

Le bonheur de l'homme est dans son existence entière et absolue (2).

Être heureux, être parfait, c'est la même chose. Toute sa vie, Joubert a poursuivi la même entreprise surhumaine. Mais chez Joubert précisément cette entreprise n'apparaît pas comme surhumaine. Entre l'homme et ce qu'il cherche, il n'y a pas de distance infranchissable. L'idéal est à portée. Une convenance naturelle existe entre l'être humain, le bonheur et la perfection.

Mais comment devenir heureux, parfait? En 1779 Joubert, élève de Diderot, croit connaître la réponse. Le bonheur n'est évidemment pas un objet. On ne saurait le concevoir comme quelque chose d'extérieur ; on ne saurait l'acquérir comme on acquiert la richesse. Chose toute intérieure, il est une certaine façon que nous pouvons avoir d'exister et de posséder notre existence. Mais d'autre part il n'y a de bonheur possible que si notre existence embrasse tout ce qui lui est extérieur ; en sorte que, rien n'en étant exclus, elle soit tout et jouisse de tout. Il n'y a de bonheur que dans une existence qui serait à la fois la plus concentrée, puisque tout s'y trouverait contenu dans l'instant de la jouissance sensible, et la plus étendue, puisque rien n'y manquerait et ne serait laissé au dehors. Une existence « entière et absolue », une existence parfaite.

Mais comment, se demande Joubert, pouvons-nous faire de notre existence quelque chose d'absolu et d'entier? Notre existence est temporelle et spatiale. Or qui dit une existence

(1) *A Fontanes*, 23 novembre 1794.
(2) *Carnets*, p. 44.

temporelle, dit une existence dont on ne peut jouir que moment par moment et partie par partie. Loin d'être entière, elle est toujours partielle ; loin d'être simultanée, elle est toujours successive. Et qui dit aussi une existence spatiale, dit une existence qui est toujours séparée de ce dont elle veut jouir, par des distances et des limites. Loin d'être absolue, elle est toujours relative ; loin d'être étendue à tout, elle est en dehors de presque tout. Seul le *Totum Simul* divin réalise les deux conditions du bonheur. Simultanément possesseur d'une existence infinie, Dieu concentre une immensité toute intérieure dans un seul moment éternel. Mais l'homme, lui, est en proie à la successivité du dedans et à l'extériorité du dehors. Comment pourrait-il arriver à jouir de la perfection d'un *Totum Simul* humain?

Tâche immense, mais qui, aux yeux de Joubert en 1779, n'apparaît pas comme absolument impossible. Car, d'une part, si le moment humain n'est pas éternel, du moins, tant qu'il dure, il est bien ce milieu intérieur où les choses deviennent nôtres et forment partie de notre propre existence. Et, d'autre part, si l'espace, avec tout ce qu'il contient, nous est extérieur, il n'en est pas moins vrai que ses limites reculent quand notre être augmente, et que par l'action de nos sentiments nous pouvons nous étendre au delà de notre sphère pour jouir à l'intérieur de nous de ce qui était situé à l'extérieur.

Telle est l'action du « sentiment de bienveillance universelle » :

La bienveillance associe à nos facultés et à nos jouissances les jouissances et les facultés de tous les objets qu'elle embrasse. L'homme est un *être immense*, en quelque sorte, qui peut exister partiellement, et dont l'existence est d'autant plus délicieuse qu'elle est plus *entière* et plus *pleine* (1).

Au point de départ de la pensée de Joubert, il y a donc, comme chez Diderot, un mouvement d'expansion et de communion : « Toutes les voluptés naissent de quelque communauté (2). » Grâce au sentiment de bienveillance, les objets du dehors cessent d'être au dehors, et cessent d'être objets. Leurs facultés deviennent nôtres. Nous pouvons sentir comme ils sentent, exister comme ils existent, jouir de leurs jouissances. Ainsi l'on atteint à une intimité immédiate avec l'universalité des êtres : « Les êtres sont faits les uns pour les autres, par la même nécessité qui fait qu'ils existent (3). »

(1) *Carnets*, p. 44.
(2) *Id.*, p. 55.
(3) *Id.*, p. 44.

Le rêve de Joubert est donc le même que celui de Novalis et des penseurs de la Renaissance. Il consiste à vouloir restituer au moment sensible cette vertu d'association spontanée, qui liait tous les êtres avant la Chute. Il n'y a de bonheur que dans un moment passionnément gonflé par un sentiment de sympathie universelle :

Il faudrait, pour écrire *parfaitement*, écrire et penser comme écrirait et penserait l'homme parfait dans sa constitution *au moment* où toutes ses facultés seraient en lui parfaitement ordonnées. Cette situation serait possible dans cet état de l'âme où *toutes ses passions seraient développées dans toute leur force et leur étendue* et combinées dans un équilibre parfait (1).

II

Mon âme habite un lieu par où les passions ont passé et je les ai toutes connues (2).

... Les passions humaines se font toujours entendre au cœur humain, où elles retentissent comme dans leur écho (3)

Il y a donc eu une époque où Joubert s'est livré aux passions et où il a écouté retentir en lui l'écho immédiat qu'éveille dans le cœur leur passage. Cette dilatation sonore se prolongeant dans les espaces intérieurs et les remplissant d'un bruit confus, a pu lui apparaître un moment comme la plénitude dont il rêvait, déploiement d'un être immense. Mais presque tout de suite Joubert dut subir l'expérience inverse, et découvrir à l'instant même où il s'abandonnait au mouvement des passions, l'étonnante étroitesse du champ spatial et temporel qui est le leur. Car l'être qui est en proie à la passion, est d'abord et presque totalement l'esclave de ses sensations actuelles :

La passion ou l'émotion ne donne à l'homme qu'un caractère d'un moment (4).

La passion empêche les progrès (5).

Ses bornes individuelles, son moi ne sont ni au delà du lieu qu'il occupe ni au delà de l'instant où il l'occupe (6).

(1) *Carnets*, p. 45.
(2) *Id.*, p. 209.
(3) *Id.*, p. 662.
(4) *Id.*, p. 616.
(5) *Id.*, p. 391.
(6) *Id.*, p. 45.

Sans mémoire, sans imagination, sans intelligence, empli mais bloqué par la sensation brute, l'homme n'a plus qu' « un présent numérique et mathématique qui n'est susceptible d'addition ni de division » (1). Sa sensibilité est « réduite au moment où il existe » (2). Lui-même est restreint « à l'existence du moment, aux sensations ; il ne connaît ni le passé ni l'avenir, il ne connaît que le présent » (3).

L'être qui sent intensément ne sent rien au delà de ce qu'il sent. Plus son émotion est vive, plus elle est bornée.

Plus aussi elle est obscure. Celui qui sent, non seulement ne voit rien au delà de ce qu'il sent, mais il ne voit même pas ce qu'il sent. Il ne fait que le sentir. Aveuglé par cette énorme présence charnelle qui colle à lui, occupe ses fibres et bouche ses issues, il ne saurait s'en distinguer ni distinguer quel est le mouvement qui l'entraîne. Mouvement fluide, sorte d'écoulement par lequel la force se change continuellement en faiblesse et l'être en un autre être. Comme la surface des flots le terrain des sensations est une entité indescriptible, « terrain mouvant » (4) où toute forme, d'elle-même, se gonfle et s'affaisse, surgit, possède, se retire, laissant la place à quelque autre vague instantanée. Rien donc de fixe ; aucun moment qui ne soit suivi par d'autres moments ; un immédiat qui s'avère toujours immédiatement différent de lui-même. Et cela sans arrêt, sans repos, sans intervalle, dans une continuité qui est celle de l'uniforme et de l'informe, dans une épaisseur spatiale et temporelle, pareille au visqueux de Sartre, où il devient impossible de décoller, de s'arracher à la glu de ce que l'on éprouve, et d'être ailleurs que là où l'on est et que dans le moment où l'on sent :

Des forces toujours en travail, une activité sans repos, du mouvement sans intervalles, des agitations sans calme, des passions sans mélancolie, des plaisirs sans tranquillité ! C'est vivre sans jamais s'asseoir, vieillir debout, bannir le sommeil de la vie et mourir sans avoir dormi (5).

Nous avons... l'air de forçats attachés à la chaîne (6).

Quelle glu attache à la terre (7)...

Ainsi se découvre aux yeux de Joubert le tragique à la fois paralysant et harassant d'un temps purement sensible : temps

(1) *Carnets*, p. 225.
(2) *Id.*, p. 44.
(3) *Id.*, p. 45.
(4) *Id.*, p. 639.
(5) *Id.*, p. 178.
(6) *Id.*, p. 265.
(7) *Id.*, p. 171.

constitué par un enchaînement de moments qui toujours se suivent sans jamais se lier, qui passent devant l'attention sans jamais pouvoir s'y arrêter, qui se remplacent avec une hâte fébrile ; le temps des esprits qui, comme leur chef, Voltaire, « ne se reposent jamais » (1) ; le temps du XVIIIe siècle :

Ces temps où les événements n'ont pas de liaison connue, n'ont pas une juste étendue, mais sont rapides, sont subits, et se croisent comme des éclairs, et se chassent comme des flots (2)...

Tout cela, par son passage incessant, forme, si l'on veut, une espèce de continuité, mais une continuité monotone, faite d'éléments radicalement dissemblables. Ce sont « des désirs sans possession et des voracités sans proie » (3), « des tourments sans relâche et un délire perpétuel (4) ». Longtemps avant le bergsonisme, Joubert avait pressenti ce qu'il y a d'inhumain, de littéralement insupportable dans une durée continue faite d'éléments hétérogènes. Car il n'y a point de renouvellement ni de variété, là où il n'y a qu'un remplacement ininterrompu des événements sensibles. Leurs différences mêmes s'annulent ; et de l'extrême diversité du successif se forme un temps où toute diversité est abolie où rien ne se distingue et ne se détache de rien, où la succession des moments n'est plus que la succession des têtes de bétail dans un vague troupeau :

De l'uniformité des saisons, des jours, des heures pour le trouble et les passions... L'âme qui est dans le trouble ne mesure rien. Tout lui est uniforme autour d'elle parce que son changement et sa perturbation est toujours la même (5).

Identité informe de la durée sensible qui revêt en fin de compte tous les moments vécus d'un même voile incolore. L'existence humaine n'apparaît plus alors comme celle d'un être immense coïncidant avec toute l'étendue spirituelle, mais comme une agitation générale de mille petites particules temporelles pressées les unes contre les autres et se communiquant de proche en proche le choc sensible qui les a fait tressauter. D'où l'horreur de Joubert pour cette fausse plénitude qui n'est que du remplissage :

(1) *Carnets*, p. 233.
(2) *Id.*, p. 356.
(3) *A Mme de Beaumont*, 27 août 1797.
(4) Cité par TESSONNEAU, *Joubert éducateur*, p. 170.
(5) *Carnets*, p. 421.

Il n'y a rien là que j'aie trouvé retentissant, rien qui ait roulé à l'aise et librement dans un espace plus grand que soi (1).

Nous nous trompons avec du plein et de fausses solidités (2).

Ils construisent des pleins sans vide ; leur vaisseau ne peut pas voguer (3).

La pensée ne peut s'y faire jour et place. On est toujours tenté de crier, comme au parterre : de l'air, de l'air ; du vide ! On étouffe, on est moulu (4).

Dans cet univers où tout se touche et où rien ne tient à rien, espace et temps ne sont plus qu'un conglomérat de points et de moments dont la masse pèse sur l'esprit. Celui-ci n'est plus qu'un instant et un lieu sans profondeur, par où passe toujours le même remous confus. Loin de s'étendre dans l'universel, on se sent refoulé de toutes parts par la pression d'une gigantesque colonne atmosphérique. Comme dans le conte de Poe, l'homme sensible est le prisonnier qui voit se resserrer sur lui les parois de son cachot. Un immense sentiment de claustration, d'étouffement et de fatigue, voilà à quoi aboutit l'effort de l'homme pour s'emparer directement de toutes les étendues. Il n'y a ni bonheur ni perfection dans le plein sensible. On s'y enlise. On y périt par manque d'air et d'espace :

Sans espace, point de lumière (5).

Sans espace, point de plénitude. « Trop de proximité nuit (6). » « On se croit en possession d'un jour plein lorsqu'on est aveugle... Nous nous égarons terre à terre, nous nous perdons dans des taillis, nous nous engouffrons dans des mines ; nos labyrinthes sont de boue (7). »

Se détournant de ces labyrinthes de boue, la pensée de Joubert va s'orienter vers ce que Gabriel Marcel appelle si profondément « une saisie non pas immédiate, mais *à distance*, des conditions de la plénitude (8) »...

Une saisie de l'espace.

(1) *Carnets*, p. 381.
(2) *Id.*, p. 276.
(3) *Id.*, p. 197.
(4) *Id.*, p. 241.
(5) *Id.*, p. 160.
(6) *Id.*, p. 207.
(7) *Id.*, p. 228.
(8) *N. R. F.* 1938, p. 150.

III

Métaphysique. Au moins, l'esprit y trouve de l'espace. Il ne trouve ailleurs que du plein!

Qu'il faut à l'esprit un monde fantastique où il puisse se mouvoir et se promener. Et qu'il s'y plaît non pas tant par les objets que par l'espace qu'il y trouve. — Car pour l'âme et pour le corps, l'espace est un grand bien, une grande beauté.

— et comme les enfants aiment le sable et l'eau et tout ce qui est fluide et flexible parce qu'ils en disposent à leur gré (1)...

Ce monde métaphysique où l'on se sauve de l'oppression du sensible et de l'enlisement dans le plein, n'est précisément fantastique que parce qu'il apparaît au delà du phsysique et du sensible, que parce qu'il est ce milieu que rien n'emplit et ne comble, où l'on ne touche à rien, où l'on ne « sent » rien. Telle est, longtemps avant Mallarmé, la grande découverte de Joubert. A côté, au-dessus, peut-être tout autour, certainement et par essence *au delà* du monde plein, qui est celui où l'on se découvre dans une sorte de corps-à-corps avec la réalité sensible, il est un autre monde dont on ne peut encore rien dire, parce qu'on n'en peut rien sentir, monde qui n'est peut-être rien, ou rien qu'une sorte de distance ou de voile qu'on met entre soi et le reste, monde sûrement spirituel puisque cette distance est celle même que l'esprit établit entre soi et le reste, monde enfin que l'on pourrait se risquer à appeler *imaginaire*, à condition d'explorer longuement le sens de cette épithète. Monde éminemment platonicien et idéal, si l'on entend par là, non nécessairement un monde d'essences et d'images, mais plutôt le lieu intérieur qui fait qu'idées et images pourront arriver à *trouver place*, à se situer ailleurs que dans la masse sensible « où rien ne les dessine et ne les fait valoir, où elles sont pour ainsi dire un trop (2) », Disons donc qu'un être humain, c'est un être qui, d'une part. se trouve inextricablement enfoui dans le plein, et qui, d'autre part, se trouve mystérieusement capable de produire à l'intérieur de lui un vide. Dès lors, à chaque instant où l'on se sent pressé par le sensible, enfermé dans toutes les déterminations simultanées et tous les enchaînements successifs de l'actuel il devient possible, non sans doute comme le tentera

(1) *Carnets*, p. 555.
(2) *Id.*, p. 499.

Mallarmé plus tard, d'abolir tout cela, d'en nier la réalité et la présence, mais d'en amortir les chocs, d'en reculer les frontières, d'étendre entre tout cela et soi-même une zone de recueillement, de « pudeur », où il n'y ait rien, littéralement rien, sinon la possibilité infinie de disposer de ce rien à son gré, d'y dessiner mentalement n'importe quoi. L'espace, c'est d'abord cela, un hiatus, une fente qui s'élargit entre le réel et la conscience, lieu virtuel en lequel l'esprit se découvre le pouvoir d'évoluer, où, sans crainte de se heurter à la matière et de s'engluer dans l'actuel, il peut « voyager dans des espaces ouverts (1) ». L'espace, c'est la liberté de l'esprit.

Liberté d'un esprit « qui se joue dans des flots de lumière, où il n'aperçoit rien, mais où il est pénétré de joie et de clarté (2) ».

Ainsi donc, à côté de l'expérience sensible apparaît maintenant une expérience d'une signification et d'une nature absolument différentes, et qu'on peut appeler l'expérience spirituelle. Dans l'une on se perçoit faisant corps avec une confuse réalité sensible, si proche qu'on en est aveuglé. Dans l'autre l'on s'appréhende dans la transparence d'un milieu invisible, « roulant à l'aise et *librement* dans un espace plus grand que soi. » L'homme est un être qui, simultanément, se trouve enlisé dans la plénitude fluide des expériences sensibles, et nageant ou volant dans un éther spirituel propice à toutes les évolutions. Si d'un côté je suis l'esclave de toutes les déterminations, de l'autre je suis maître de toutes les indéterminations. Il y a donc dans Joubert comme deux *Cogito* simultanés, par l'un desquels l'on se saisit dans l'opacité du sentir, et par le second desquels l'on se perçoit dans des espaces ouverts, inondés de lumière. Qu'y a-t-il d'étonnant si au désir de faire corps avec un univers partout perçu et partout sensible, succède le désir de nager toujours à l'intérieur d'une immensité où « l'on n'aperçoit rien », rien, sinon cette *ouverture* infinie de l'invisible devant le vol libre de l'esprit?

J'appelle donc espace tout ce qui n'est pas moi et n'est rien de déterminé (3).

Tout ce qui est beau est indéterminé (4).

Expérience ineffable, éprouvée dans un suprême détachement du sensible. Il y a quelque part, en nous, autour de nous,

(1) *Carnets*, p. 85.
(2) *Id.*, p. 141.
(3) *Id.*, p. 295.
(4) *Id.*, p. 301.

un lieu de clarté et de lumière, où rien ne se sent, où rien ne se voit, mais où tout peut se situer, et que l'âme spontanément sillonne et habite. En lui nous sommes, en lui nous nous mouvons, en lui nous nous retrouvons chaque fois que nous arrivons à nous délivrer de l'actuel. Lieu de clarté et de beauté, lieu qui fait par conséquent notre perfection et notre contentement. Le plein contentement n'est pas dans le plein mais dans le vide. Si l'on veut être heureux, parfait, il faut « se faire de l'espace pour déployer ses ailes » (1).

Joubert, ou l'antipascalien : l'expérience de l'espace est une joie, non une crainte (2).

IV

Espaces, je dirai presque, *imaginaires* (3)...

On ne peut *imaginer* au tout aucune forme, car toute forme n'est que la différence visible et palpable de l'objet qui est revêtu d'elle (4).

Si l'espace est *imaginaire*, il n'en reste pas moins *inimaginable*. Aussi, en dépit de la joie ineffable qu'elle apporte avec elle, l'intuition de l'étendue spirituelle chez Joubert, reste cette chose ultime que l'esprit ne peut concevoir sans s'évanouir en elle, comme l'âme s'abîme en présence de la divinité :

La terre est un point dans l'espace, et l'espace est point dans l'esprit. J'entends ici par esprit l'esprit élément, le cinquième élément du monde, l'espace de tout, lien de toutes choses, car toutes choses y sont, y vivent, s'y meuvent, y meurent, y naissent. L'esprit... dernière ceinture du monde (5).

Dernière ceinture, aussi, de la pensée humaine :

Dans cette opération (d'imaginer Dieu), le premier moyen est la figure humaine ; le dernier terme est la lumière. Et dans la lumière la splendeur. Je ne crois pas que l'imagination puisse aller plus loin. Mais ici l'esprit continue... L'étendue... enfin l'infinité (6)...

Les cieux des cieux, le ciel du ciel... (7)

(1) *Carnets*, p. 264.
(2) *Id.*, p. 204.
(3) *Id.*, p. 915.
(4) *Id.*, p. 131.
(5) *Id.*, p. 200.
(6) *Id.*, p. 442.
(7) *Id.*, p. 187.

Dans ce prolongement de la pensée qui, par delà l'espace trouve encore indéfiniment de l'espace, Joubert a cru voir s'ouvrir en lui, devant lui, une immense réalité transparente et invisible en laquelle nous sommes et nous nous mouvons :

Au delà des corps, au delà des mondes, au delà du tout, — au delà et autour des corps, au delà et autour des mondes, au delà et autour du tout, il y a la lumière et l'esprit (1).

Je me le disais autrefois, si à l'extrémité du monde matériel on étendait son bras, où aurait-on sa main? Dans Dieu ! Eh ! nous y sommes. *In ipso vivimus, movemur (moremur!) et sumus* (2).

Un bras humain qui s'étend à l'extrême pointe du monde physique, une pensée humaine qui vacille à l'extrême cime de l'esprit, une âme à demi débarrassée de son corps et toute prête à s'engager en cette pure étendue spirituelle qui est « le chemin des âmes séparées des corps (3) », tel est Joubert en ces instants uniques où, à la faveur de l'intuition de l'espace, il a cru, non pas toucher, non pas imaginer, mais concevoir la réalité enveloppante du divin. Dieu est une immensité immanente qui ne peut nous apparaître que comme une inapparence. Il est cette plénitude dont nous n'avons idée qu'en portant notre regard sur le vide. L'espace et Dieu sont identiques ; ou, à tout le moins, l'espace serait l'image absolument fidèle de Dieu, si l'espace était une image :

En logique pure ou mathématiques, Dieu est l'étendue intelligible sans fin, sans bornes (4).

Paroles malebranchiennes que Joubert traduit ailleurs merveilleusement, dans son propre langage :

L'espace est proprement Dieu qu'alors, si j'ose ainsi parler, nous ne voyons pas au visage. Newton l'appelle son *sensorium*, n'osant pas l'appeler son corps. C'est proprement sa stature (5).

Mais si l'espace est cette stature divine, réalité ultime qui se découvre invisiblement en avant et au delà de toute pensée, il est aussi cette réalité première, originelle, qui doit se situer invisiblement en deçà de toute pensée, précisément pour qu'une pensée naisse et soit :

(1) *Carnets*, p. 183.
(2) *Id.*, p. 907.
(3) *Id.*, p. 121.
(4) *Id.*, p. 451.
(5) *Id.*, p. 451.

L'espace est le lieu commun où tous les lieux et tous les corps sont contenus. Il fallait donc qu'il y eût l'espace : l'espace existe parce qu'il était nécessaire ; nécessaire aux mouvements, aux existences, aux placements et déplacements (1).
Et d'abord il créa le lieu (ou la capacité de contenir ce qu'il allait produire ensuite (2).

Passages décisifs, parce que nous y voyons par quel moyen Joubert va enfin sortir de cette paralysie mallarméenne où le maintenait la double présence du plein sensible et de l'immensité spirituelle. Jusque maintenant nous l'avons vu livré tout entier ou bien à la conscience du plein, ou bien à la conscience du vide. Dans le plein aucune pensée n'arrive à se former, parce que tout y est resserré et restreint à la présence épaisse de la sensation :

Que peut-on faire entrer dans un esprit qui est plein (3)?

Inversement, dans le vide, aucune pensée ne réussit à se figurer, parce qu'aucune figure ne peut exprimer la réalité inimaginable de l'invisible. Le silence seul est permis :

N'ayant rien trouvé qui valût mieux que le vide, il laisse l'espace vacant (4).

D'un côté, il y a le silence par étouffement ; de l'autre, par impuissance. Là, il n'y a place pour rien ; ici, il y a une place infinie qui ne peut être remplie par rien.
Mais si, au lieu de s'enfermer tour à tour dans la conscience de l'un ou de l'autre de ces deux mondes, l'on essaie de les mettre en rapport ; si, au lieu de nier l'un par l'autre (comme le fera Mallarmé), l'on s'efforce de situer l'un dans l'autre, alors tout change, tout devient facile, tout est sauvé. Sauvé comme par une grâce ! Toute l'œuvre de Joubert a pour fondement sa foi en la *grandeur* d'un Ciel où l'on « place tout ce qu'on veut (5) ». Il n'y a d'activité humaine possible qu'à partir d'un espace initial, en lequel elle naît, se développe et prend forme. Il n'y a, pour les pensées de l'homme comme pour les ouvrages de Dieu, qu'une seule façon d'arriver à l'existence ; c'est de trouver tout préparé pour les recevoir, un milieu intérieur vacant, un espace spirituel :

(1) *Carnets*, p. 710.
(2) *Id.*, p. 293.
(3) *Id.*, p. 789.
(4) *Id.*, p. 722.
(5) *Id.*, p. 224.

Si vous voulez bien penser, bien parler, bien écrire et bien agir, faites-vous d'abord des « lieux (1) »...

Telle est la tâche première de l'homme. Elle ne consiste plus à sentir, ni à s'efforcer de transformer sa sensation en sympathie ou pensée. Un être purement sensible, on l'a vu, est un être qui ne peut aller que de sensation en sensation par un mouvement ininterrompu, aussi harassant que vain. Il s'agit, au contraire, de rompre l'enchantement et l'enchaînement sensible, d'écarter l'actuel, d'établir entre ce que l'on a senti et ce que l'on va penser, une *distance intérieure*, une zone d'apaisement, de pudeur et de silence, où le germe de pensée trouvera le champ et le temps nécessaires pour longuement se former. Il faut « espacer ses mots, ses phrases, ses pensées (2) ».

D'abord créer un vide, une place, un lieu (3)...

Or, ce vide, il faut le créer d'abord dans sa propre existence. Et l'existence humaine est une existence temporelle. L'instauration du lieu des idées, du creux dans lequel elles doivent germer, sera donc avant tout pour Joubert l'instauration d'un temps nouveau, essentiellement différent de celui de la durée successive. A la place du flux serré et rapide des sensations, il s'agira de se ménager une durée où les événements s'espacent, où leurs couleurs s'estompent, où leurs résonances progressivement s'affaiblissent ; un temps où les repos alternent avec les mouvements, et prennent une place de plus en plus grande. Au lieu d'un temps plein, un temps où il y aurait de l'aise, du jeu, de la patience et de la lenteur :

Toute perfection est lente (4).
Comme Dédale, je me forge des ailes. Je les compose peu à peu, et en y attachant une plume chaque jour (5).

Temps de labeur mais temps de vacance, de labeur dans la vacance :

Il s'établit entre nos sens et toutes nos perceptions, entre les chocs de toutes choses et toutes leurs commotions, entre tous les ébranlements et nos déterminations une distance, un intervalle, un temps, un vide, une étendue où tout se calme, se tempère, s'éteint, se tait, se ralentit (6).

(1) *Carnets*, p. 885.
(2) *Id.*, p. 321.
(3) *Id.*, p. 786.
(4) *Id.*, p. 376.
(5) *Id.*, p. 188.
(6) *Id.*, p. 290.

La *pudeur*, vertu secrète que Joubert a inoubliablement chantée, est l'instauratrice en nous de ce temps spacieux qui précède et prépare nos créations.

V

Le silence. — Délices du silence. — Il faut que les pensées naissent de l'âme et les paroles du silence. — Un silence attentif (1).

Or ce temps-espace, fait d'attente et de détente, se forme en nous pour ainsi dire de lui-même et sans effort :

Et remarquez que dans toute vraie méditation un repos succède naturellement à chaque mouvement (2).

Si nous n'étions pas toujours précipités de sensation en sensation par notre agitation forcenée, nous percevrions facilement en nous cette création spontanée du repos qui s'accomplit,presque sans que nous nous en doutions, par le glissement silencieux du présent dans le passé. Tout moment vécu est comme un être qui s'écarte et rentre modestement dans la solitude, et si nous le suivons des yeux dans sa retraite, nous voyons s'étendre entre lui et nous une étendue rétrospective qui va grandissant. Rien de plus différent du temps actuel et successif que cette durée presque négative dont nous prenons conscience lorsque, omettant tous les événements intermédiaires, nous cherchons au fond de nous un certain moment du passé. Celui-ci alors nous apparaît, non tel qu'il avait fondu sur nous dans la brève explosion de son existence actuelle, non perdu au milieu de la chaîne des moments qui l'entouraient, mais flottant dans la sérénité de la distance, infiniment loin, non de nous-mêmes, mais de notre seule actualité. Telle est pour Joubert la première et la plus importante signification du souvenir. Si celui-ci, comme le prétendent les philosophes du XVIIIe siècle, n'était que de la sensation affaiblie, ce serait déjà une grâce et un gain, parce qu'en perdant sa vivacité, l'actualité deviendrait moins harassante, et qu'en devenant du passé, le présent deviendrait plus supportable. Mais le passé n'est pas seulement du présent qui décroît. Il est cette chose qui réapparaît en deçà même de son absence. Il est souvenir, et le souvenir s'entoure d'oubli.

(1) *Carnets*, p. 742.
(2) *Id.*, p. 429.

Il s'environne « de ces vides qui font comme la perspective (1) ». Si, comme le recommande Joubert, « il faut se faire un lointain, se créer une perspective (2), » ce n'est point pour contempler la courbe de son destin ni la plénitude de l'accompli, c'est pour dégager de sa gangue d'actualité chaque moment particulier et, l'ayant ainsi situé à l'écart de tout autre, dans un creux désert de la pensée, se le rendre enfin visible et exprimable :

On ne devrait écrire ce qu'on sent qu'après un long repos de l'âme. Il ne faut pas s'exprimer comme on sent, mais comme on se souvient (3).

Mais se souvenir, c'est aussi se rendre visible et exprimable — grâce au lointain du souvenir — une profondeur temporelle analogue à la profondeur spatiale. Comme Baudelaire, Joubert a étudié dans tous les arts ces effets de perspective :

Tout doit avoir son ciel. En mettre partout.
Le ciel ou perspective est ce qui fait la poésie. L'écho est ce qui fait la musique. Le clair et l'obscur en peinture. Le rêve ou le creux du cerveau en toutes choses. L'âme enfin ou l'esprit et le monde spirituel, etc. L'espace (4).

Le souvenir est une transfiguration magique de nous-mêmes et du monde, qui se fait *dans* et *par* l'espace :

Perspective ou éloignement nécessaire aux événements pour en être affecté (ou touché) d'une manière poétique, et pour les *traiter* en poète (5).

Or ce traitement que fait subir au passé le poète est moins une réviviscence qu'une recréation.

Déjà, rien que par son passage dans le temps, le moment vécu se trouve transformé par un mystérieux processus d'élaboration et d'épuration. Ce que nous sentons, à l'instant où nous le sentons, n'est pas encore nôtre. Il ne le devient qu'à la longue en se parachevant en nous, par nous, avec lenteur. La pénombre où il se recule et dont il se voile, devient le lieu secret de sa formation. Tout ce qu'il y a de superflu en lui s'évapore, tout ce qu'il y a de vif ou d'impur « se tranquillise et dépose son propre excès (6) ». Aussi, même la douleur la plus noble ne doit pas être vécue dans l'actuel. Si l'on perd

(1) *Carnets*, p. 337.
(2) *Id.*, p. 648.
(3) *Id.*, p. 45.
(4) *Id.*, p. 348.
(5) *Id.*, p. 786.
(6) *Id.*, p. 357.

un être cher, il ne faut point s'abandonner au sentiment aigu de cette perte : « Le cœur et la mémoire, le jugement et le sentiment se heurtent l'un contre l'autre, dans ce *premier moment*. Le temps épurera les souvenirs (1)... » Ailleurs Joubert écrit : « J'ai passé le fleuve d'oubli (2)... » Au delà de ce fleuve, l'on se retrouve et l'on retrouve les moments les plus déchirants de notre vie, merveilleusement tranquillisés et épurés, dignes enfin, non plus seulement d'être sentis, mais d'être pensés et vécus. Au fond, le passé, c'est tout simplement du présent qu'il nous est permis de reprendre, une nouvelle chance qui nous est donnée de recommencer l'existence de nos moments, mais, cette fois, à distance, dans un lointain qui nous permet de les rectifier. Notre vie se fait en deux fois : dans l'actuel, où nous n'avons pas le temps d'en faire quelque chose de bien, et dans l'inactuel où nous avons tout le temps d'en parfaire la substance. Nous vivons d'abord nos moments à contretemps, et puis nous pouvons les retrouver et les modeler à loisir dans le temps :

La mémoire n'aime que ce qui est excellent (3).
Ma mémoire ne conserve plus que l'essence de ce que je lis, de ce que je vois et même de ce que je pense (4).
Il est des douleurs que les âmes délicates doivent ajourner... pour les éprouver plus entières, plus *parfaites*, plus *absolues*. Ne vous livrez pas à la vôtre à contretemps (5).
Ces douleurs *pures* valent de la joie... (6)

L'insensible épuration de tous nos sentiments les plus vifs n'emporte donc pas seulement une perfection intrinsèque, mais quelque chose de plus, que Joubert appelle ici un *absolu* et ailleurs, souvent, un *arrondissement* de l'expérience vécue. Car en étant « longtemps roulée dans mon esprit (7) », l'expérience qui fut mienne, finit par perdre tous les contours anguleux de son ancienne brisure. Elle n'est plus un fragment détaché de mon histoire sensible. Réduite à son essence, elle n'est plus qu'une image en laquelle transparaît une idée. A distance, le moment vécu est devenu un petit monde poli et luisant, quelque chose qui a « sa rondeur, sa propre sphère, ses limites, sa *totalité absolue* (8) ». Je le contemple de loin

(1) *A Mme de Beaumont*, 20 avril 1799.
(2) *Pensées*, p. 4.
(3) *Carnets*, p. 596.
(4) *Id.*, p. 351.
(5) *A Mme de Beaumont*, 20 avril 1799.
(6) Cité par Beaunier, *Joubert et la Révolution*, p. 277.
(7) *Carnets*, p. 373.
(8) *Id.*, p. 824.

comme la figure parfaite d'un moment que j'ai jadis imparfaitement vécu.

Ce moment que j'ai ainsi amené, hors de moi, loin de moi, à la perfection, est-il encore à moi et est-il encore un moment de ma vie? Sa perfection l'isole autant que la distance, son inactualité le sépare non seulement de ce que je suis maintenant mais de ce qu'il a été naguère. Il n'appartient pas plus à mon passé qu'à mon présent ; il appartient à l'espace. Il est devenu aussi intemporel que cette permanence invisible qui l'enveloppe et de laquelle il ne se distingue que par le liséré de sa perfection finie. Il est un peu d'espace circonscrit dans une étendue indéterminée. Il est un peu d'idée visible qui a pris figure dans l'invisible. Il n'est plus un moment à moi, que je vis et que je sens dans la trouble intimité de l'actuel. Il est un moment auquel je pense, il est ce germe imperceptible de pensée que mon émotion étouffait et que maintenant elle dessine et colore. Car tout ce que nous sentons actuellement est toujours plein de pensées. Seulement nous ne les distinguons jamais dans l'actuel en raison de leur transparence et de notre absorption dans la sensation. Mais que ces moments jadis vécus nous réapparaissent au fond du souvenir, dans cette profondeur même qui est le lieu de toute pensée, alors la pensée se trouvant dans le milieu impalpable qui lui convient, mais cependant toujours revêtue d'un contour et d'une teinte d'émotion qui l'empêchent de disparaître en sa propre pureté, se profile comme un astre ou comme un ange dans le ciel, petite île de perfection dont nous avons nous-mêmes arrondi les rivages sur la carte de l'espace :

Et en effet les astres sont des îles, environnés qu'ils sont d'air ou d'éther ; îles aériennes ou éthérées (1).

Représentez-vous nos cartes de géographie. Comme les pleins y sont découpés par les vides que laissent les mers et les lacs, de même le fini, si j'ose m'exprimer ainsi, est découpé par l'infini, le mouvement par le repos (2).

On ne peut les concevoir (les anges) sans quelque corps, sinon terrestre, au moins céleste ou, si on le veut, du moins mathématique, c'est-à-dire indiquant leurs bornes, leurs limites, leur privation d'infinité, d'immensité et leur donnant par conséquent quelque figure (3).

... Qu'est-ce que la figure sinon un espace borné (4)?

(1) *Carnets*, p. 407.
(2) *Id.*, p. 250.
(3) *Id.*, p. 446.
(4) *Revue d'histoire littéraire*, 1909, p. 581. Pour l'attribution à Joubert, voir même année, p. 796.

C'est toujours ce qui termine ou limite une chose qui en fait le caractère, la précision, la netteté, la perfection. C'est là ce qui l'isole, ce qui l'enserre, ce qui la sépare du reste, ce qui l'enferme à soi et ce qui la ramène à soi. C'est par cela qu'elle subsiste, qu'elle est distincte, qu'elle est connue ; et c'est par cela seul qu'elle est absolument complète (1).

La perfection n'est donc pas dans les étendues indéterminées de la pensée pure, pas plus qu'elle n'est dans les profusions confuses de la sensation brute. Elle est dans une pensée qu'à la longue on se rend visible à soi-même en la cernant et colorant à distance avec un peu de soi-même, avec sa propre imagination. C'est quelque chose à la fois d'intime et de lointain, de personnel et de général ; c'est quelque chose qui n'est plus moi, qui n'a jamais été moi, mais qui dépend de moi, sinon pour son existence, au moins pour son incarnation :

J'appelle imagination la faculté de rendre sensible tout ce qui est intellectuel, d'incorporer ce qui est esprit, et en un mot de mettre au jour sans le dénaturer ce qui est de soi-même invisible (2).
L'imagination est éminemment la faculté de revêtir de corps et de figure ce qui n'en a pas (3).
La forme en effet est ce qui distingue une chose de toutes les autres, ce qui sépare le singulier de l'universel et le fait exister à part (4).

Grâce à moi un moment vécu est devenu au loin le lieu d'une pensée. Une forme détachée d'une temporalité trouble incarne et exprime une idée détachée d'une éternité inexprimable. Petite « goutte lumineuse (5) » que j'ai moi-même formée, elle existe maintenant à part, à la fois en moi et loin de moi, dans l'espace et contre l'espace : isolée en sa perfection même.

VI

Il faut qu'il y ait dans notre langage écrit, de la voix, de l'âme, de l'espace, du grand air, des mots qui subsistent tout seuls, et qui portent avec eux leur place (6).

(1) *Carnets*, p. 818.
(2) *Id.*, p. 493.
(3) *Id.*, p. 282.
(4) *Id.*, p. 582.
(5) *Id.*, p. 368.
(6) *Pensées*, p. 299.

Les plus beaux sons, les plus beaux mots sont absolus et ont entre eux des intervalles naturels qu'il faut observer en les prononçant (1).

Toute la poétique de Joubert n'est qu'un reflet et un écho de sa cosmologie. Sa recréation des mots est une recréation de l'univers. Or celle-ci a pris maintenant figure. Elle consiste dans le déploiement d'une double étendue spatiale et temporelle, étendue en elle-même inimaginable et invisible, où l'esprit se perdrait s'il n'inventait d'y placer, de distance en distance, des pensées figurées qui y trouvent leur lieu. Cette étendue, c'est, si l'on veut, le monde véritable, qui n'est ni à l'intérieur ni à l'extérieur des êtres, qui est partout ; ou c'est encore l'étendue tout intérieure de notre âme : « Il y a au dedans de nous un monde. C'est l'Ame (2). » — « L'esprit, dit encore Joubert, est un peu d'espace intelligible où peuvent se former et se loger et se mouvoir et se combiner des images, des idées, des jugements, etc. (3). » L'âme, c'est donc un vide, une pure capacité, où peuvent habiter les formes de nos pensées. Mais ce qui est vrai de l'espace ne l'est pas moins du temps. Joubert dirait volontiers que nos pensées doivent rouler dans le vaste d'une durée indéterminée. Ainsi l'âme est encore une continuité indifférente, une sorte de creux temporel où les moments viennent et vont sans éprouver de résistance. Ame et univers, temps et espace s'offrent donc à nous comme un même champ illimité où notre imagination peut disposer des idées et des formes ainsi qu'on met des mots sur une page blanche. Tout ce que nous pensons ou disons de meilleur peut donc se situer spacieusement dans notre esprit et dans nos œuvres, de telle façon que nous ayons à la fois conscience de leurs présences isolées, et du vaste ensemble spirituel où elles se distribuent. Ainsi, dans l'univers joubertien, deux sortes d'existences se révèlent, d'une part celle des moments, des lieux, des sons, des formes, choses en elles-mêmes pour ainsi dire exiguës, presque sans espace et durée propres, et d'autre part l'existence essentiellement spatiale et temporelle du milieu indéfini en lequel elles se trouvent placées. L'on dirait une voûte nue, faite d'immensité et d'éternité invisibles, où, de loin en loin, brilleraient dans la distance, les petites réalités distinctes des moments, des points et des mots.

Ainsi la continuité fondamentale d'un espace et d'un temps faits d'indétermination et de vide, devient visible et est en

(1) *Carnets*, p. 66.
(2) *Id.*, p. 591.
(3) *Id.*, p. 731.

même temps rompue par la présence éparse de formes qui en elles-mêmes n'ont pour ainsi dire pas de durée ni de profondeur.

D'où chez Joubert un nouveau problème très grave, de la solution duquel dépend le sort des fragiles perfections qu'il a créées.

Car si d'une part ces petits îlots de perfection se trouvent environnés de temps et d'espace, d'autre part, par leur nature même ils s'en détachent, ils n'y appartiennent plus. A la différence du monde kantien, le monde joubertien est un monde où les choses ne sont pas pensées et senties *avec* le temps, *avec* l'espace, mais plutôt *contre* le temps et l'espace. Elles ressortent sur un fond spatial et temporel. Dès lors, entre ces deux modes d'existence, celui des choses, celui du milieu qui les reçoit, il y a plutôt opposition que rapport. L'esprit oscille entre la conscience du contenant et celle du contenu. Tantôt il se porte vers des mots, des images, des idées, et il risque alors de ne voir que leur réalité sans profondeur. Tantôt il se porte vers cette profondeur même, et il risque alors de ne plus rien discerner de tout ce qui s'y trouve enveloppé et découpé.

Il est vrai que cette profondeur n'est pas seulement le lieu où sont les formes, mais celui où elles continuent de se mouvoir. Toute pensée issue de l'esprit ne cesse d'y poursuivre avant un mouvement qui est tout temporel :

> Le temps est du mouvement sur de l'espace, une boule sur un billard (1).

Mais ce mouvement continu apparaît comme discontinu. Les choses ne se présentent pas toujours avec la même netteté, elles ne prennent pas toujours les mêmes teintes affectives. Nous ne pouvons les suivre continûment des yeux ; il faut s'interrompre, et puis les reprendre, et non pas seulement les reprendre, mais reconstruire le trajet invisible qu'elles ont donc accompli lorsqu'elles n'étaient pas sous notre regard :

> Il faut que cette ligne se déroule sans se briser dans notre tête, mais il n'est pas possible à la main de la tracer sans interruption, et sans s'y reprendre (2).
>
> Vouloir exprimer des idées si déliées, c'est vouloir peindre d'après nature un objet qui finit et qui reparaît sans cesse pour ne se montrer qu'un moment. Il faut attendre (3).

(1) *Carnets*, p. 457.
(2) *Id.*, p. 623.
(3) *Id.*, p. 624.

Discontinuité première dont Joubert, plus qu'aucun autre, si ce n'est Maine de Biran, a eu la conscience douloureuse : conscience des élans et des défaillances, des enthousiasmes et des fatigues, des puissances de l'esprit et des faiblesses du corps. Joubert est un être perpétuellement obligé d'interrompre ses méditations et de remettre à plus tard la continuation de ses rêves :

... Je ne sais quelles déperditions qui ne peuvent être réparées que par la cessation subite de l'opération qui m'a lassé ; de là une grande irrégularité et des discontinuités fréquentes dans mes communications intellectuelles... Je suis immuable ; mais mon sang et ma chair sont capricieux au lieu de moi (1).

A cette discontinuité première s'ajoute celle de l'expression. Car comment exprimer par un développement régulier de la parole ce qui n'apparaît dans l'esprit que de façon intermittente et selon toutes les teintes changeantes de l'imagination? Aussi, comme Montaigne, Joubert s'avoue-t-il « impropre au discours continu (2) » :

Le style continu (ou la succession didactique et non interrompue des phrases et des expressions) n'est naturel qu'à l'homme qui tient sa plume et qui écrit pour les autres. Tout est jet, tout est coupure dans l'âme (3).

Tout ne consiste chez Joubert qu'en phrases détachées, mots isolés, perles défilées. S'il n'y a jamais que des « gouttes de lumière » qui soient tombées de sa plume (4), c'est sans doute d'abord parce qu'il cherchait cette rondeur absolue de la petite perfection, mais c'est encore parce que la goutte une fois tombée, le jet s'interrompt et qu'il faut attendre qu'une nouvelle goutte se soit formée.

Des élans suivis d'arrêts, des mouvements entourés de pauses, voilà donc comment nous apparaît maintenant l'univers spirituel de Joubert. Or le temps s'y révèle jouant un rôle bien plus important qu'on ne pouvait d'abord supposer. Car ce temps particulier n'est plus simplement la permanence ou la continuité successive de l'étendue ; il n'est plus cette durée vague où les choses passent. Il est la succession même de ces choses et l'espèce de remous qu'elles produisent en apparaissant et disparaissant dans le continu et l'indéterminé. Et si donc il y a un temps-repos, un temps-

(1) *A Molé*, 18 février 1804.
(2) *Carnets*, p. 638.
(3) *Id.*, p. 463.
(4) *Id.*, p. 473.

espace qui est « la distance qui sépare deux mouvements (1) », il y a aussi un temps-mouvement qui rompt irrégulièrement la continuité du temps-espace. Tout se passe chez Joubert comme si perpétuellement le discontinu surgissait dans le continu pour y dessiner rapidement un présent absolu et éphémère ; comme si une étendue avant tout spatiale était de temps en temps sillonnée par un bref éclair temporel. De ce point de vue « le temps et l'espace correspondent parfaitement au mouvement et au repos (2) » ; et s'il est vrai de dire que « le mouvement est découpé par le repos (3) », il est encore plus exact de dire, en raison de la priorité de l'espace, que celui-ci est la trame neutre, initiale, sur laquelle les mouvements irréguliers de l'esprit produisent perpétuellement « de nouvelles découpures (4) ».

Si donc d'un côté le temps, c'est de la continuité, c'est-à-dire au fond, de l'espace, de l'autre, le temps, c'est encore tout ce qui s'inscrit et se succède dans cette continuité, c'est-à-dire le contraire même de l'espace. Au sein d'un repos à la fois initial et final, qui réapparaît à travers toutes les déchirures de la pensée, comme la trame sous-jacente de celle-ci, il y a cet autre temps qui consiste dans la succession discontinue de la pensée dans l'âme.

Temps comparable, non plus à l'espace, mais à la multiplicité des figures qui peuvent partiellement l'occuper. Du « mélange bien disposé des vides et des pleins, des intervalles et des masses (5) » se forme une simultanéité discontinue, que supporte la continuité pure de l'espace initial. « Tout est filet, tout est réseau » dans l'univers (6). Le plein lui-même « n'est qu'une grosse éponge. Si on le pressait, si on en faisait sortir le vide, il ne remplirait pas la main... Un nuage, un ouvrage à mailles est une image du plein (7) ». Mais le nuage lui-même est fait d'une pluralité infinie de gouttelettes isolées. Les pleins succèdent aux vides et les vides aux pleins ; tout s'interrompt pour recommencer plus loin ; tout recommence pour s'interrompre ; si bien que la discontinuité simultanée de l'espace tend à se confondre en fin de compte avec la discontinuité successive du temps joubertien.

Successivité qu'il ne faut donc pas confondre d'autre part

(1) *Carnets*, p. 226.
(2) *Id.*, p. 874.
(3) *Id.*, p. 250.
(4) *Id.*, p. 907.
(5) *Id.*, p. 83.
(6) *Id.*, p. 236.
(7) *Id.*, p. 232.

avec la pure succession sensible. Celle-ci, on l'a vu, était un continu. Tout ce qui s'y trouvait, s'y trouvait enserré entre ce qui le précédait et ce qui le suivait. Dans la durée joubertienne, au contraire, tout s'y succède à intervalles. Par tous les trous du temps réapparaît l'espace. L'univers idéal de Joubert et sa vie intime ont exactement la même apparence que les pages de son carnet et que l'œuvre qu'il a rêvé d'écrire :

Je voudrais que les pensées se succédassent dans un livre comme les astres dans le ciel, avec ordre, avec harmonie, mais à l'aise et *à intervalles, sans se toucher*, sans se confondre... Oui, je voudrais qu'elles roulassent sans s'accrocher et se tenir, en sorte que chacune d'elles pût subsister indépendante (1)...

Les sons de la harpe (ou lyre) éolienne. *Ils ne sont pas liés*, mais ils sont ravissants.

Je suis une harpe éolienne (2).

Poésie... comme une *suite de mots* lumineux et diversement colorés...

Vers. Poésie. Il faut que chaque mot y tienne l'esprit suspendu...

Que chaque mot ait un son et un sens tellement net que l'attention s'y arrête avec plaisir et s'en détache avec facilité pour passer aux mots qui *suivent* et où un autre plaisir l'attend (3).

Ainsi le temps successif apparaît comme un renouvellement perpétuel de la pensée dans la pensée, comme un surgissement d'idées qui recommence de moment en moment dans le creux de l'esprit. Chaque moment semble « exister à part (4) », « subsister indépendant (5) », subsister uniquement en raison d'un acte d'imagination figurateur et créateur. Et par suite cette durée successive ne semble rien d'autre qu'une *création continuée :*

La durée n'est qu'un renouvellement successif et continu de création (6).

Mais cette création continuée chez Joubert n'est évidemment pas du tout semblable à celle qu'on trouve chez Descartes ou Locke. Elle est *continuée*, mais ne crée pas *continuellement* du *continu*. Les moments successifs qui la constituent, ne se touchent et ne se tiennent pas. L'influx créateur, bien loin de maintenir constamment son action pour maintenir constamment sa créature, s'interrompt et

(1) *Carnets*, p. 263.
(2) *Id.*, p. 881.
(3) *Id.*, p. 478.
(4) *Id.*, p. 582.
(5) *Id.*, p. 263.
(6) *Id.*, p. 188.

reprend, alterne les repos et les mouvements, abandonne tout à coup son inspiration et son univers pour les reprendre et les abandonner encore. Le monde joubertien est fait d'étoiles dont le scintillement n'est interrompu que parce que peut-être leur existence même est intermittente. Aussi, en raison même du caractère absolu de ses petites perfections particulières, l'univers joubertien serait-il le jouet d'un atomisme infiniment plus radical et plus tragique que l'atomisme cartésien ou sensualiste, si, d'autre part, il n'était, dans ses éclipses successives, en quelque sorte remplacé dans l'esprit par la présence même de la place qu'il a laissée vide ; et si ce vide n'était pas au fond l'esprit lui-même retourné à sa liberté propre, et goûtant dans le repos le charme infini de son indétermination :

L'oubli des choses de la terre, l'intention aux choses du ciel, l'exemption de toute ardeur âpre et de toute inquiétude, de tout soin et de tout souci, de tout trouble et de tout effort, la plénitude de la vie sans aucune agitation. Les délices du sentiment sans les apprêts de la méditation. En un mot, la félicité de la spiritualité pure au sein du monde et parmi le tumulte des sens. *Ce n'est que le bonheur d'une heure, d'une minute, d'un instant.* Mais cet instant, cette minute de piété répand de la suavité sur nos mois et sur nos années (1).

Création continuée mais intermittente, apparition par intervalles de figures successives en un milieu vague ou de ce milieu vague parmi le défilé des figures, il semble cependant que l'univers joubertien soit noué de la façon la plus lâche, et que les perles qui y roulent ne forment jamais le collier. Si les sons « n'y sont pas liés (2) », si de chaque mot et de chaque forme à chaque instant l'on se détache « pour passer aux mots qui suivent et où un autre plaisir nous attend (3) » ; en ce cas, l'on peut encore reconnaître chez Joubert l'existence d'un temps continu mais absolument indéterminé ; l'existence d'un temps successif mais composé de moments qui jamais ne se touchent ; on ne peut, semble-t-il, toutefois, jamais trouver chez Joubert autre chose que ce temps vague ou que cette durée qui s'annule ; et par conséquent tout l'univers joubertien menace de s'éparpiller comme « des perles défilées (4) », ou de s'évaporer dans l'espace, *en* espace.

(1) *Carnets*, p. 134.
(2) *Id.*, p. 881.
(3) *Id.*, p. 478.
(4) *Id.*, p. 263.

Qu'est-ce que l'œuvre de Joubert? Une suite infinie de définitions de l'indéfinissable.

C'est chaque fois « circonscrire en un espace qui n'a pas de réalité un objet qui n'a pas de corps (1) ».

Tâche toujours faite et défaite. Envol successif des bulles de savon.

VII

Mais n'en est-il pas de même de la musique? Comme le monde joubertien, l'univers musical n'apparaît que dans un temps vague enveloppant de petites durées qui s'annulent. Aux sons succèdent les pauses, aux mouvements les repos et terminaisons. Par tous les interstices du sonore se perçoit une trame de silence, et la succession des sons est une succession de présences distinctes qui par suite de leur distinction même se trouvent isolées les unes des autres par l'intervalle absolu de leurs différences qualitatives. Et pourtant l'univers musical ne se vaporise jamais ni en la poussière de ses éléments sonores ni en la vague indétermination de son ensemble :

> ... Dans la musique le plaisir naît du mélange des sons et des silences ; de même il naît dans l'architecture, du mélange bien disposé des vides et des pleins, des intervalles et des masses (2).

Architecture temporelle issue du mélange *bien disposé* du silence et des bruits, de la permanence et de la successivité, la musique construit un temps composite, un temps de convenance et de rapport.

Il en est de même de la pensée joubertienne. Issue simultanément de la plus vague conscience de l'être et de la plus vive conscience des modifications qu'il subit, livrée à la fois au sentiment d'une permanence indéterminée qui enveloppe tout, et à celui des déterminations fugitives qui se figurent dans le tout, la pensée de Joubert ne peut se satisfaire ni se parfaire, avant qu'elle ait trouvé un temps qui joigne ces temps et qui les ordonne.

C'est là la grandeur particulière de la pensée de Joubert. Elle consiste dans cette recherche d'un temps supérieur qui ferait de notre existence quelque chose de semblable à la

(1) *Carnets*, p. 917.
(2) *Id.*, p. 83.

musique. Il ne s'agit donc nullement ici de découvrir dans la temporalité universelle une sorte de synthèse originelle qui serait dissimulée à nos yeux par des contradictions apparentes. Il s'agit au contraire d'une sorte de synthétisation de l'existence temporelle, qui serait la tâche finale de l'esprit. De notre âme et de notre corps, de tous les événements sensibles que l'un subit, de toutes les pensées que l'autre perçoit, il est possible de nous faire, non plus un temps donné, un temps reçu, mais un temps conçu et composé, un temps qui soit notre œuvre.

Or cela n'est possible que si d'abord l'esprit surmonte, sans l'abolir, le double isolement qui est celui des moments entre eux, et celui des moments relativement à nous-mêmes. Sans doute ne pourrons-nous jamais contempler les moments de notre passé ailleurs que dans la distance. Mais ces moments, s'ils se présentent à nous avec ces formes distinctes et épurées que le temps précisément leur donne, éveillent en nous une émotion qui pour être dirigée vers eux, n'en est pas moins actuelle. A côté de la mémoire froide, il y a une mémoire chaude, « presque corporelle (1), » qui est celle de notre imagination : « L'imagination est une mémoire *effectrice*, une mémoire colorante, figurante (2). » « La mémoire ne tient à l'âme qu'autant qu'elle devient ce qu'on nomme imagination (3). » Elle est cet acte présent, cet acte de tout nous-mêmes, ce « jeune sentiment » grâce auquel nous redonnons à distance à nos « vieilles pensées (4) » une existence sensible. Car « tout ce qu'on pense, il faut le penser avec son être tout entier, âme et corps (5) ». Si nous ne pouvons jamais *être* notre passé, nous pouvons continuellement entrer dans les rapports les plus intimes, même les plus physiques, avec lui.

D'autre part, l'isolement des moments entre eux n'est pas irrémédiable. L'exemple même de la musique nous montre que les sons vont les uns vers les autres à travers le silence :

> Dans le chant, chaque note, quoique individu, se lie à une autre et fait continuité, par une espèce de retentissement qui sert en quelque sorte d'articulation intermédiaire. De même chaque point se joint à un autre point par une espèce de gonflement qui sert de moyen de contact et d'identification entre les deux (6).

(1) *Carnets*, p. 142.
(2) *Id.*, p. 804.
(3) *Id.*, p. 191.
(4) *Id.*, p. 168.
(5) *Id.*, p. 178.
(6) *Id.*, p. 196.

Ainsi en va-t-il de la poésie. En chaque phrase, en chaque mot le sens retentit et « laisse toujours après lui un grand nombre d'ondulations (1) ».

Car si, isolées dans leur perfection propre, les idées ne peuvent se suivre qu'à intervalles, de chacune se dégage néanmoins toujours une effusion indéterminée de sentiments qui se répand dans les intervalles :

Les pensées doivent *se suivre*, le sentiment seul doit *couler* (2).

Ces ondulations, ces effusions tendent à se rejoindre dans l'espace.

N'imaginons donc point que Joubert retombe ici dans cette philosophie du plein qu'il a rejetée dès sa jeunesse. Nous ne sommes plus dans un univers où tout touche à tout, mais dans un monde qui reste éternellement spacieux et éternellement composé de présences à distance. Mais dans les espaces extérieurs Joubert devine l'existence de « subtiles émanations qui entretiennent des courants perpétuels entre les êtres différents (3) ». De même, dans notre esprit, malgré les points ou les blancs qui les séparent, les phrases, note Joubert, « par un chaînon doux, une entrephrase bien liante (4), » peuvent établir entre elles des communications et une vraie suite. Or ne pourrions-nous pas établir entre tous les moments de notre vie, entre toutes les pensées particulières de notre imagination, la même « entrephrase bien liante »? Le temps humain véritable serait, non une continuité dans le plein, mais une continuité dans et par le vide ; non un enchaînement mais un réseau de rapports :

Il faut que les pensées s'entresuivent et se lient comme les sons dans la musique, par leur seul rapport, — harmonie — et non comme les chaînons d'une chaîne, comme des perles enfilées (5).

Tel est non seulement le temps de la musique mais le temps des poètes :

A leurs yeux, les mots ont une figure, des couleurs. Une harmonie *en appelle une autre*. Cette séparation qui est entre leurs paroles est entre leurs pensées. Leurs idées ne s'enchaînent pas, elles *se mettent en rapport* comme les astres dans le ciel (6).

Dès lors se révèlent les infinies possibilités d'une durée vraiment humaine. Car, étant faite en grande partie d'espace,

(1) *Carnets*, p. 558.
(2) *Id.*, p. 263.
(3) *Id.*, p. 167.
(4) *Id.*, p. 427.
(5) *Id.*, p. 320.
(6) *Id.*, p. 480.

elle est faite en même temps d'indétermination. Soustraite à la loi suivant laquelle l'effet suit irrévocablement la cause, elle est soustraite du même coup à la loi d'irréversibilité. Les différents moments qui la constituent, ne sont pas enchaînés un à un, mais se cherchent et se trouvent dans les espaces de l'existence. A chaque instant nous pouvons nous mettre en communication avec chaque instant. Ne pouvons-nous donc pas faire de tous nos instants une harmonie? Ne nous est-il pas possible, par des regroupements et des effaçures, par l'assortiment des ressemblances et des dissemblances qualitatives, de redistribuer tous les moments de notre vie et toutes les formes de notre pensée, de telle façon qu'au lieu de les regarder défiler dans l'enchaînement ininterrompu du temps causal, nous les découvrions à la fois très loin et tout près les uns des autres, se faisant écho à distance, se ressemblant dans leur diversité, s'illuminant de feux réciproques, et formant en n'importe quel moment où nous les considérions, une vaste étendue faite de temps, d'espace brodés, dont notre pensée actuelle serait le centre?

Mais il y a plus encore. Cet appel que dirigent les uns vers les autres tous les moments d'une même pensée, est un appel à l'aide. Chez Joubert comme chez Proust, on dirait que chaque moment vécu nous impose une tâche. Mais ici les moments ne sont pas irrémédiablement perdus ni irrémédiablement enclos en eux-mêmes, comme dans l'univers proustien. Et si, comme chez Mallarmé, la distance est bien chez Joubert le milieu qui nous relie à notre passé ou à notre pensée, la distance joubertienne n'a point ce caractère de transcendance vitreuse qui chez Mallarmé ne laisse transparaître aux yeux du rêveur que des objets figés dans le froid. On dirait que chez Joubert tous les moments vécus ne cessent de garder quelque résonance et de s'intéresser à leur destin. On dirait qu'ils demandent sans cesse à être achevés, rachetés, compensés ; et que cet appel, qui est celui de toute musique et de toute poésie, est confié aux espaces du temps parce qu'en eux réside une promesse de perfection et de rédemption. Déjà dans cette vie commence ce *temps spirituel* qui « perfectionne tout et ne détruit rien, — qui achève (1) »; — qui, achevant ou compensant tel moment par tel autre, à distance, fait qu'aucun moment n'est jamais abandonné ou perdu, mais qu'il y a toujours dans notre vie la possibilité qu'il soit *secouru* par tel autre. Ainsi se trouve fondée la solidarité, l'harmonie de tous les moments de

(1) *Carnets*, p. 456.

notre durée. La durée *réelle* est faite de mesure, c'est-à-dire de moments qui se lient à distance :

Et le temps seul (je vais vous étonner), oui, le temps seul me semble avoir une *réalité*, parce qu'il est lié à la nature impérissable, à la nature intellectuelle et morale, pour laquelle par exemple le repentir après la faute ou l'oubli après le bienfait (1).

Dieu mesure le temps comme nous ; mais ce n'est pas par ses successions, c'est par les nôtres. Le temps du repentir et celui de la faute sont-ils les mêmes à ses yeux? Le temps de nos corruptions et celui de nos innocences (2)?

Il y a donc « du temps dans l'éternité même (3) ». Sur le fond de l'espace divin apparaissent aussi perpétuellement « de nouvelles découpures ». Une *réalité* temporelle ne cesse de se former sur la permanence de l'immensité :

Tout autre mouvement est de simple génération. Mais celui-ci est d'existence, d'essence, de vie (4).

C'est un temps spirituel, incorruptible... Ses changements sont des améliorations, des développements. C'est un temps qui consume le mal pour le bien et qui *efface* le bien par le mieux (5).

Or nos vies terrestres peuvent être déjà une ébauche de ce temps du perfectionnement infini :

Il faut traiter nos vies comme nous traitons nos écrits, mettre en accord, en harmonie, le milieu, la fin et le commencement. Nous avons besoin pour cela d'y faire beaucoup d'*effaçures* (6).

Effaçures qui ne consistent plus ici dans cette espèce d'oubli par lequel nous abolissons dans notre mémoire le souvenir de nos anciennes défaillances ; mais dans cet acte positif par lequel nous les réparons ou rectifions : « Le repentir consume les fautes et la disposition qui les a causées (7). » Nous ne conservons en nous que nos bonnes dispositions ; nous ne sommes plus fidèles qu'à la mémoire des moments qui s'accordent entre eux. Tout notre être alors rythme spontanément cette « harmonie de nature et de convenance (8) ». Il mesure son activité selon une cadence qui de la chair à l'âme se fait écho :

(1) *Carnets*, p. 369.
(2) *Id.*, p. 305.
(3) *Id.*, p. 456.
(4) *Id.*, p. 526.
(5) *Id.*, p. 456.
(6) *Id.*, p. 212.
(7) *Id.*, p. 274.
(8) *Id.*, p. 426.

De ceux qui sont *organisés*, ou dans lesquels chaque pointe de leur surface est une touche, chaque fibre une corde, en harmonie avec leur âme ; chaque capacité un vide, un espace retentissant, — dont les actions et les paroles sont les notes d'une musique ; dont la vie enfin est un air (1)...

Ainsi peu à peu notre être s'habitue et s'entraîne à devenir un « instrument organisé (2) ». Tout ce qu'il pense, tout ce qu'il sent « s'exécute sur une clef déterminée (3) ». Il connaît « le rapport des périodes à la *succession harmonique de ses affections* (4) ». Il « possède son âme et *sent tous les moments avec leurs variations* (5) ». Sa vie entière est une « harmonie conforme aux nômes éternels (6) ». Il s'y fait « un concert perpétuel (7) ». La « longue contexture (8) » de nos pensées semble alors onduler d'elle-même sur toute sa surface, comme un tissu animé par le vent. L'âme la parcourt, y circule,

libre de soins et livrée à mille affections qui *se succèdent d'elles-mêmes...*, intelligence désoccupée qui vole au hasard comme l'abeille qui s'arrête dans son chemin sur mille objets sans se fixer sur aucun, qui caresse toutes les fleurs et qui bourdonne son plaisir (9).

Temps spirituel, fait de liberté en acte sur l'indétermination de l'espace, et qui jusque dans l'éternité se prolonge par « le perpétuel changement de paisibles dispositions qui se fait dans l'esprit des bienheureux (10) ».

« Notre vie est du vent tissé (11), » — du temps tissé par nous sur de l'espace.

GEORGES POULET.

(1) *Carnets*, p. 513.
(2) *Id.*, p. 822.
(3) *Id.*, p. .
(4) *Carnets*, p. 44.
(5) *Id.*, p. 421.
(6) *Id.*, p. 558.
(7) *Id.*, p. 513.
(8) *Id.*, p. 151.
(9) *Id.*, p. 654.
(10) *Revue d'histoire littéraire, cit.*
(11) *Carnets*, p. 796.

A TRAVERS LES RUES DE NAPLES

La vraie Naples, merveilleuse, misérable, pittoresque, émouvante : celle de la rue.

★

Premier aspect : laideur (maisons, vêtements, démarche). Deuxième aspect : éclatante beauté des visages — visages grecs, visages romains. La beauté ne sert plus, comme au temps de Stendhal, à « cacher la saleté »; mais elle cache encore la misère.

★

Rires et sourires.

★

Façades du XVIIIe siècle, avec des bustes de femmes décolletées, dans des niches. Façades du XIXe, avec des bustes de messieurs en veston.

★

Style grandiose des édifices publics construits avant la guerre — ce style « Thermes de Caracalla », qui a marqué aussi la nouvelle Rome. Le faisceau a disparu des frontons, mais est resté sur les plaques des égouts.

★

Le pavé noir, lave du Vésuve : impression de marcher toujours sur un volcan. Ruelles dont l'entrée est un long portique : impression de franchir une frontière, de pénétrer dans une cité interdite.

★

Ruelles ressemblant à un coup de couteau entre les maisons très élevées.



Le linge qui flotte d'une maison à l'autre : science innée de l'harmonisation des couleurs ; art de draper, de froncer, hérité des anciens pavoisements pour les triomphes et les rois.



Les paniers qui descendent des fenêtres, au bout d'une longue corde, vers quelque marchand ambulant (1). Il y a une façon de filer la corde, qui permet de faire rendre d'autres services à ces paniers : j'ai vu une tasse de café descendre ainsi d'un cinquième étage pour être bue sur le trottoir.



Dans les grandes artères, le fracas des trams, les autobus et les filobus verts, les autocars — « auto-pullman » — multicolores. Peu de bicyclettes. Les fiacres, avec un tendelet blanc à franges.



Les taxis fuyant le soleil de midi, à l'ombre de la colonnade, place du Plébiscite. Cf. les taxis de Saint-Jean-de-Latran qui, à la même heure, se mettent dans l'ombre de l'obélisque.



Les petits serveurs de bar, en culotte courte et veste blanche, qui portent le café à domicile. Amusants à voir traverser les rues, leur plateau à la main et zigzaguant au milieu des voitures.



Les charrettins, traînés par de tout petits ânes, avec d'invraisemblables charges de légumes ou de tonnelets effilés.



Garçons de courses, portant sur la tête des piles de boîtes ficelées ensemble. Cf. les paysans siciliens, qui grimpent les montagnes en portant ainsi des sacs, des paniers, des bidons, des bonbonnes, des meubles.

(1) Pratique en usage chez nous, il y a trois siècles. Dans *l'Histoire comique de Francion*, le jeune héros « dévale par la fenêtre un panier attaché au bout d'une corde », pour faire monter des gâteaux que son maître, logé plus bas, lui enlève au passage.

★

Les marchands de fruits, avec leurs corbeilles posées sur la tête : corbeilles de raisins, de bananes, d'oranges, de figues (figues blanches et violettes, et figues d'Inde. La figue d'Inde, le moins cher des fruits et le plus apprécié des enfants. Ils font, pour l'acheter, un jeu qui consiste à viser une figue dans la corbeille posée à terre, en y laissant tomber le couteau qui doit servir à l'éplucher.

★

Le marchand de cravates, avec des flots de soie sur ses bras. Nombre étrange de ces marchands, dans un pays où les trois quarts de la population masculine n'arborent jamais de cravates.

★

Les hommes pansus, les femmes enceintes.

★

Dans les conversations que l'on entend, il est question d'argent, neuf fois sur dix. Signe, selon les économistes, des nations pauvres.

★

Le marchand de cacahuètes, avec un petit réchaud muni d'un sifflet retentissant.

★

Les bonnes vieilles, tertiaires de quelque saint, qui se hâtent le soir vers l'église, leur scapulaire sur le dos.

★

La marchande de mou pour les chats. Ses clients sont les chats des boutiquiers. Elle signale son arrivée en heurtant son panier d'une tringle. Et les chats d'accourir vers leur pitance.

★

Il n'y a plus, comme jadis, le marchand de vers luisants, mais il y a encore le marchand de tortues.

★

Grand commerce, celui des manneken-piss en celluloïd, armés d'une poire en caoutchouc et que de petits vendeurs proposent, en les manœuvrant, jusqu'au seuil des églises.

★

Surtout des femmes qui balayent les rues.

★

Fétiche (phallique) des Napolitains : la corne. En miniature : au cou, au poignet et au gousset ; au naturel : clouée au-dessus des portes.

★

Le directeur d'un hôtel me dit : « Notre « spécialité », c'est que nous avons une chapelle. »

★

Gestes napolitains : trois doigts réunis et agités à hauteur du visage, pour appuyer un argument. Vive rotation d'un doigt sur la joue, pour signifier qu'on trouve une personne jolie : allusion à la fossette ou au grain de beauté?

★

Le Napolitain fait des gestes, même en lisant son journal.

★

Les trams, toujours avec quelques enfants accrochés aux tampons.

★

Le cireur de chaussures, tapant sur sa boîte pour appeler l'attention.

★

Les automobiles qui reviennent du pèlerinage de Montevergine : couvertes de guirlandes, comme d'un caparaçon — le moteur, les pare-chocs, les pare-brise. Les pèlerins vêtus et coiffés de façon uniforme : d'ordinaire, les femmes en rose, les hommes en blanc. Tambourins et petits paniers de jonc, attachés aux portières. Ce pèlerinage, qui se fait quand on veut, maintient toute l'année une atmosphère de carnaval.



Les *bassi* des quartiers populaires : la faucille et le marteau tracés sur la porte et, dans la chambre, le lumignon devant une image pieuse..



Au-dessus de ces logements, considérés comme insalubres, la municipalité a fait apposer une plaque : « Impropre à l'habitation » et ce sont justement les logements surhabités.



America! America! le dernier et le plus florissant des cris de Naples : marchands de torchons, de savons, de stylographes, de cigarettes, de caramels. Présomption de qualité, plutôt que d'origine. Appel à l'imagination, plutôt qu'à la confiance.



Peuple sans cesse en marche. Il lui est interdit de s'asseoir : dans les bars innombrables, pas de tabourets ; sur les boulevards et dans les jardins, pas de bancs — il n'y en a que quelques-uns, sur quelques-unes des places et à la Villa Nationale ; il n'y en a pas un seul au Pausilippe, pas un seul sur le Vomero, pas un seul dans le jardin botanique. Les gamins jouent aux cartes, accroupis sur le trottoir. Les rois eux-mêmes ne s'asseyaient pas : dans le parc du château de Capodimonte, il n'y a de bancs qu'au rond-point de l'entrée (on les compte aussi dans le parc royal de Caserte).



Les fourrés du Pausilippe, seul refuge qu'offre Naples aux amoureux. Il y a, toujours errant, solitaire de l'amour, le même homme qui guette.



« Pausilippe » : « Qui calme la douleur. » Ce lieu enchanté doit son nom à une villa de Védius Pollion, ce Romain qui jetait des esclaves aux murènes. Ce nom rassurant était une antiphrase.



L'entrepreneur de travaux publics, qui mesure la longueur d'une rue avec un mètre d'un mètre.



Folie du macaroni : étalages de toutes sortes de pâtes. Certaines sont annoncées comme « faites à la main », ainsi qu'un objet d'art.



Folie du deuil : jusqu'aux très jeunes enfants qui sont noir-vêtus ; pour les hommes, les boutons de chemises sont noirs.



Mœurs tranquilles du peuple napolitain, que l'on se représente inquiétant : la surveillance nocturne de cette ville d'un million d'habitants est confiée à douze carabiniers.



Magnificence du style lapidaire. La plaque apposée sur l'immeuble de la Bourse, à la mémoire de patriotes fusillés par les Allemands : « X... Y... Z... frappés le 2 septembre 1943 par le plomb tudesque, ici tombèrent ; scellant par la mort leur fidélité à l'Italie immortelle. Le sang innocent cria vengeance et fut apaisé par la révolte du peuple qui, le premier en Italie, dans les rues de Naples, martyre, héroïque, renversa et abattit l'odieux ennemi. »



« Grandes archives de l'État » : inscription désormais ironique, sur la porte de l'ancien couvent de Saint-Séverin et Saint-Sosie. Ces précieux documents de combien de dynasties, de combien de siècles, avaient été, pendant la guerre, mis en lieu sûr, près de Naples. A la veille de leur départ, des soldats allemands les ont incendiés, à titre de représailles pour non-livraison de veaux.



La nuit, des sans-logis, surtout des jeunes, dorment par-ci par-là en plein air. Trois petits enfants serrés les uns contre les autres, sur une bouche de chaleur.

★

Ce que l'on ne voit presque jamais ; la courtisane. Les avances sont faites par de vieilles appareilleuses. Je rencontrai souvent une grosse femme, qui me proposait, sans se lasser, « une fille privée » — bien jolie expression pour « une fille publique ».

★

Goût du faste, dans ce décor de pauvreté : les magnifiques fauteuils, absolument royaux, des cireurs de chaussures, sous les arcades de la place du Musée. Fauteuils empire, en acajou, plaqués de cuivre et de bronze doré.

★

Devant les églises, le sacristain qui sonne une cloche pour appeler les passants à la messe. Cf. saint François-Xavier qui parcourait les Indes avec une clochette, pour appeler les païens au baptême.

★

Le mendiant en loques, le gamin pied-nu, l'élégant à monocle.

★

Mélange des classes, dans ce coudoiement sans vergogne des riches et des pauvres. Familiarité d'un peuple qui se sent aristocratique et avec qui l'aristocrate peut se sentir à l'aise ; à un récent concours de beauté, a pris part la fille d'un duc, qui a les statues de ses ancêtres au dôme. L'exemple n'est pas neuf : un roi de Naples allait faire son marché, jouait avec les pêcheurs, se faisait lancer dans l'eau pour la fête de sainte Lucie.

★

Fête de sainte Lucie, ou plutôt de l'enseigne (personne n'a pu me dire l'origine de cette dénomination). Sainte Lucie, patronne du quartier homonyme, quartier jadis très populaire et qui l'est resté par endroits. Les palaces le dépoétisent aujourd'hui ; encore sont-ils dans la tradition, puisque c'est par là qu'il y avait les auberges fameuses de Naples — celle, par exemple, où Casanova recrutait ses clients, pour les amener au tripot de Sarah Goudar. La fête se célèbre dans les derniers jours du mois d'août, devant la presqu'île du castel de l'Œuf, (où Virgile était censé avoir enfermé un œuf magique, sym-

bolisant l'immortalité de la cité). Casanova et Virgile : tout Naples.

Couronne de spectateurs sur le quai et sur le castel. Au milieu de la petite baie qui forme le port de Sainte-Lucie, un ponton couvert d'un dais rouge, que surmonte une couronne et qui abrite deux grands fauteuils. Sur la jetée, une centaine de jeunes gens et de gamins en caleçon de bains se précipitent dans l'eau à qui mieux mieux, pris d'une sorte de frénésie aquatique. Beaucoup sont grimés, pareils à des démons ; d'autres nouent un mouchoir sur leurs cheveux, à la pirate ; d'autres y attachent un bandeau, comme des athlètes. La place leur appartient ce jour-là. Quiconque tombe en leur pouvoir est immergé tout habillé. Des filles et même des garçons se débattent, crient, pleurent, pour attendrir leurs bourreaux. Rien n'y fait. « Je ne sais pas nager ! » hurlait un malheureux. — « Tu vas l'apprendre, » lui répondit-on. Il va sans dire qu'on ne laisse noyer personne. Mais les carabiniers font reculer la foule : « Prenez garde ! C'est dangereux ! » Et c'est bien ce danger qui excite tout le monde, d'où un flux et un reflux continuels. D'ailleurs, les récalcitrants eux-mêmes prouvent finalement leur bonne grâce : je n'en ai vu aucun qui, sur le bord du plongeon, ne cessât brusquement pleurs, cris ou jérémiades, pour tomber avec le sourire ; c'est la perspective du danger qui les effrayait, plus que le danger. Des raffinés, qui aiment à se faire faire douce violence, mettent exprès un vieux costume. Des familles entières, se tenant par la main, courent à la mer, comme à une piscine miraculeuse.

Soudain, on voit plonger un gros homme, également tout habillé : c'est le chef de la fête. Il nage jusqu'au ponton, y prend pied, allume au briquet un minuscule canon, dont la détonation annonce l'approche du roi. La foule est en liesse. Arrivent les premiers personnages du cortège : d'abord, un maître des cérémonies, qui donne le signal des acclamations ou plutôt des sifflets ; puis, sur une chaise à porteurs, une dame de la cour, qui est lancée dans la mer avec la chaise. Arrivent ensuite des gardes, des seigneurs et des ministres ; enfin, précédés par une troupe de musiciens en tenue de pêcheurs, le roi et la reine. On crie à tue-tête : « Vive le roi ! » (on néglige la reine). La cour s'embarque et va prendre place sous le dais, où la rejoint la dame d'honneur ruisselante. Alors commencent les jeux nautiques.

*

Une confrérie parcourt les rues, derrière un orphéon, avec la statue du saint protecteur. Quêtes pour le saint.

*

Les jeunes garçons qui, en passant le long des murs, caressent les cuisses nues des vedettes, sur les affiches de cinéma.

*

La belle galerie Umberto, image probable de ce que devait être une basilique dans l'antiquité : lieu de promenade, lieu de rencontre...

*

Imagination des marchands forains : l'un d'eux, qui vend des fixateurs pour les cols, commence par tirer d'une boîte un gros serpent. Il le brandit et rassemble promptement un nombreux auditoire. Il raconte, avec force détails, comment fut pris ce reptile, comment il le nourrit, les bienfaits qu'il en reçoit — le serpent fait la chasse aux souris ; une fois, il a mis en fuite des voleurs ; une autre fois, il a sauvé du feu un bébé. Puis, l'homme renferme le serpent dans la boîte. Il ouvre une valise, d'où il extrait une poignée de fixateurs : « Et maintenant, messieurs... » Il enchaîne naturellement, comme si c'était la péroraison de son discours sur le reptile.

*

Quand les marchands forains sont trop voisins les uns des autres, ils parlent avec un porte-voix, ce qui fait un vacarme assourdissant et empêche de les comprendre.

*

Rues où l'on travaille devant la porte : le chaudronnier battant le cuivre, le menuisier collant des tables et des chaises. Le petit menuisier, ses cheveux retenus par une couronne faite d'un large copeau.

*

L'hiver, feu de bois devant les portes, avec des gens assis et les enfants qui l'alimentent. Hiver comme été, braseros en plein air pour faire la cuisine : on les attise avec des éventails en rafia.

*

Des pastèques, attachées à des clous autour des balcons. On les y conserve des mois.

★

La nuit, dans certaines rues, lanternes rouges des pharmacies. Dans d'autres, un « tabernacle » illuminé (la Madone ou les âmes du purgatoire) : c'est souvent le seul éclairage d'une impasse, et cela rappelle qu'autrefois, ces pieux éclairages étaient les seuls de toute la ville.

★

Gamins qui jouent aux boules avec des oranges.

★

Chevaux à colliers ornés de tout un arsenal de grelots.

★

Enseignes en français très fréquentes : hôtels et restaurants ; plus rares ; boulangeries et charcuteries.

★

Presque personne avec des lunettes.

★

Des jeunes gens galopent tout à coup dans la même direction : c'est que des marins américains viennent d'apparaître. Les gamins arrivent les premiers, mais n'ont pas le temps de s'expliquer ; déjà leurs aînés les débusquent — parfois, un homme se présente à son tour et s'impose à l'attention des marins, en écartant tous les autres. Leurs vues sont identiques : chercher à entraîner ces heureux possesseurs de dollars vers les maisons où l'on s'amuse. Les marins américains se promènent ainsi comme des rois en voyage : ils ont leur escorte. Ils rient, sans comprendre ce qu'on leur dit, mais peut-être parce qu'ils le devinent.

Le jeu des séductions s'exerce en deux temps ; dans le jour et aux premières heures de la nuit, c'est celui que je viens de décrire ; aux heures tardives où les marins regagnent leur bord, un autre cortège les attend : marchands et marchandes, qui s'emploient à leur faire vider le fond de leur bourse. Mais c'est souvent peine perdue, les bourses sont vides.

La scène n'est pas moins plaisante, chaque partenaire y mettant du sien : les uns savent qu'ils ne vendront rien, mais

font comme s'ils allaient vendre ; les autres savent qu'ils n'achèteront rien, mais font comme s'ils allaient acheter — ils avancent lentement et regardent ce qu'on leur propose. Ils prennent à droite des mouchoirs de soie et les rendent à leurs propriétaires ; ils prennent à gauche des boîtes à musique, qu'ils font sonner un instant et les rendent de même ; à droite, des camées, à gauche des breloques ; à droite des portefeuilles, à gauche des sacs ; ici des montres, là des chaînettes. Arrivés à l'embarcadère, ils disent *Good night!* et le flot des marchands et des marchandes remonte vers sa source.

★

Il y a des ruelles, où les ordures se transportent dans des sacs à dos d'homme.

★

A l'époque de Noël, le marchand d'écorces d'arbres (pour grottes, crèches, etc...) Les joueurs de cornemuse devant les crèches des boutiques.

★

La nuit de Noël, des mendiants pathétiques couchés sur le trottoir, immobiles comme des cadavres.

★

Le marchand d'asparagus qui semble, de loin, un nuage vert. La marchande de laurier, un bouquet de feuilles dans chaque main, une botte de branches sur la tête, qui a l'air de jouer les Daphné.

★

Le marchand de poules — de quatre poules — qu'il porte deux à deux, attachées par les pattes sur les épaules.

★

Le marchand de paniers, qui en porte des dizaines tout autour de lui, suspendus on ne sait comment. Il s'arrête et, d'un seul geste, dépose sa charge : tous ces paniers, attachés les uns aux autres, sont répartis en deux masses sur ses épaules, comme les quatre poules de l'autre.

★

Étrange survivance : la « Société des Nobles Espagnols », cercle des familles napolitaines d'origine espagnole.

★

Politesse et adresse des gens qui circulent : on n'est jamais bousculé.

★

Ce peuple enthousiaste, très sceptique au fond : emploi abusif du conditionnel. On ne dit pas : « Quelle est cette rue?... » « Quelle est cette église?... » « Quelle heure est-il?... » mais *serait*. Je demandai à une brave femme si une enfant qui se trouvait là, était sa fille. — « Ce serait ma fille, » répondit-elle.

★

Affiches syndicalistes en faveur des paysans qui ont occupé les *latifundia* dans l'Italie du Sud. Problème qui n'est pas résolu après deux mille ans : il se posait déjà à l'époque de Cicéron. Affichettes de publicité religieuse ou politique : « Vive le pape ! Salut, reine du Ciel ! Vivent les missionnaires du précieux sang ! Vivent les pères passionnistes ! Vive le président Un tel ! Vive le camarade Un tel ! Vive S. Exc. l'évêque de Lampsaque ! » (Ce titre priapique est celui d'un monsignor napolitain.)

★

Les châtaignes vendues en chapelets.

★

La plus grande fête de Naples, celle de Piedigrotta (le 7 septembre et les quatre jours qui suivent) — le quartier qui est « au pied de la grotte » du Pausilippe, c'est-à-dire de la longue galerie qui traverse cette colline. Insigne de la fête : un roseau terminé par une houppe de serpentins, sorte de balai-mirliton. Cela vous donne le droit d'agacer impunément n'importe qui — arme à la fois offensive et défensive, dont il est, par conséquent, indispensable de se munir [même les ecclésiastiques, les carabiniers, les mendiants]. Spectacle extraordinaire, que celui de milliers et de milliers de personnes, dont chacune arbore cette espèce de marotte [même les ecclésiastiques, les carabiniers, les mendiants]. Toujours la douceur napolitaine, dans ces jeux qui pourraient aisément devenir brutaux : pas l'ombre de violence ou de dispute — le seul incident auquel j'aie assisté, se termina en éclat de rires, quelqu'un ayant chatouillé le nez des deux adversaires. Étalages de chapeaux en jonc ou en papier — ces couvre-chefs sont également un des insignes de la fête. Étalages de

blasons en papier. Montagnes de pastèques, sur les écorces desquelles sont figurés des dessins (couronne royale, faucille et marteau, tiare pontificale). Éventaire de pastèques coupées en tranches. Éventaires de nougats, de gimblettes enfilées à des bâtons. Les marchands de moules, près de leurs chaudrons fumants.

L'église de la Madone à Piedigrotta, grande ouverte, toute tendue de voiles bleus. La statue miraculeuse sur une grande tribune de marbre, au-dessus de l'autel. Défilé incessant, aux deux escaliers qui y donnent accès ; les gens ont à la main leur plumeau joyeux, les enfants ont sur la tête leur chapeau de carnaval. Arrivée du monsignor-curé, qui est accueilli devant le porche par des musiciens. Aux maisons, des lanternes vénitiennes. Des arcs surbaissés, des pergolas multicolores, garnis de lampes électriques, illuminent la principale avenue — le triomphe de ces illuminations est un immense panneau, atteignant la hauteur d'un cinquième étage et représentant Saint-Pierre de Rome. Les photographes installés en pleine rue et faisant poser les amateurs sous des lampes éblouissantes. Sur une estrade, un orchestre dont on n'entend que les cymbales : la musique est dans la foule (sifflets, trompettes, boîtes sonores, instruments traditionnels de cette fête).

Arrivée des chars qui ont parcouru la ville : le char de Naples, où le buste de saint Janvier porte le balai-mirliton, le « char de Néron », le « char de Neptune », les chars publicitaires. Sur tous, force chanteurs se livrant aux fureurs du *bel canto*. Concours de chants et de chansons — l'Italie méridionale en sera fournie pour un an. Au milieu de tout ce bruit, des gens endormis sur les pelouses des squares. Et plus loin, dans l'ombre et le silence, au-delà de l'église, le tombeau prétendu de Virgile. A celui qui fut le poète « des pâturages, des campagnes, des héros », on a donné pour voisins la Madone de Piedigrotta et une gare de chemin de fer. Mais du moins il les domine.

★

Les enfants de l'école maternelle en tablier noir, grand col blanc et cravate bleue.

★

Dans une impasse, un guignol devant un groupe de badauds.

★

Au théâtre des *pupazzi* (marionnettes grandeur nature), représentations quotidiennes, pendant des mois, des épisodes

de *Roland furieux* et de *Jérusalem délivrée.* Extraordinaires duels. Un vieux pêcheur, mon voisin, me raconte l'histoire de Marphise et d'Agramant. Derrière nous, on discute sur le personnage de Galéas. Intermède : *pupazzi* danseurs et chanteurs.



Le poisson dans des bacs d'eau courante, comme dans des viviers.



Les sirènes des navires qui arrivent, qui partent rappellent que la mer n'est pas loin. On la voit tout à coup à l'extrémité d'une rue. Même surprise que de voir, soudain, au-dessus des maisons, la silhouette du Vésuve.



Dans tous les regards, air de curiosité intelligente.



Vers minuit, en hiver, des marchands de bouillon de pieuvre, au coin des rues : on avale quelques gorgées de liquide fumant, on mâche un bout de pieuvre arrosé de citron.



A la table ou au comptoir du « friteur », le repas du peuple à midi : croquettes de pommes de terre ou de riz en forme de cône, carrés de farine de maïs, poivrons cuits. Un peu plus dispendieux, des goujons minuscules. Ou une poignée de spaghetti, que le patron prend dans la marmite, sans craindre les brûlures, et qu'il jette dans une assiette.



Les « fous » de Naples : fous en titre d'office. Ils sont trois ou quatre à se partager la ville. L'un porte un chapeau melon, orné d'une plume, un cordon bleu en bandoulière et une canne bourbonienne. L'autre est en frac, avec un gibus cabossé. Le troisième en uniforme militaire, avec un canotier. Ils ont pour enseigne une cassolette ou plutôt une boîte de fer-blanc, attachée à une ficelle et dans laquelle brûlent des grains d'encens. Ils font des moulinets pour entretenir la combustion,

et s'avancent ainsi, à la fois implorants et redoutables. Ils entrent dans chaque boutique pour annoncer le saint du jour et recevoir leur aumône. Ils remercient, en marmonnant quelques prières, dans un latin dont tous les mots finissent en *os* (souvenir de la domination espagnole?). Dans la rue, ils encensent n'importe quoi, n'importe qui : un étalage de légumes, le museau d'un âne, le postérieur d'un homme qui se fait cirer les chaussures.



L'encensement règne en maître à Naples : au temps de Pâques, les curés vont encenser les maisons de leur paroisse. Ils entrent, accompagnés d'un enfant de chœur, et parcourent les appartements, l'encensoir à la main. Ils n'oublient, dans cette chasse à l'esprit malin, ni les recoins les plus obscurs, ni les lieux les plus retirés.



A la sortie d'un des lycées, fréquente présence du « poète » : demi-fou qui demande la charité au nom des Muses, comme les autres au nom des saints. Les écoliers font cercle et l'écoutent, bouche bée, réciter des centaines de vers de son cru (sujets toujours moraux et chevaleresques). Le « poète » reçoit en récompense des cigarettes, des bonbons ; parfois, au contraire, il en vend à ses auditeurs. Naples, la dernière ville où il y ait un aède?



Invraisemblable nuit du 1er janvier — invraisemblable par le vacarme. Au dernier coup de minuit, et pour une bonne demi-heure, des pétards, des bombes, des fusées sont lancés de toutes les fenêtres ; les trams sifflent, les sirènes hurlent, les cloches sonnent. Les vitres tremblent. Rivalité entre voisins à qui fera le plus de tapage et tirera le plus longtemps, — dans certaines familles, on dépense, ce soir-là, en fumée le salaire de plusieurs semaines. Aucun « bruitage » des films de guerre n'atteint une pareille intensité. Un étranger qui arriverait à ce moment, se précipiterait dans un abri, croyant à une guerre ou à une révolution.



Amour du bruit : chaque jour, les enfants qui guettent, sur le Vomero, le coup de canon du castel Saint-Elme annonçant midi.



L'homme qui a eu le plus de vertus au monde, le roi Charles III. Les vingt-six statues qui décorent l'hémicycle érigé en son honneur place Dante, représentent, en effet, ses vingt-six vertus,



Au coin d'une des rues du port, devant un hermès de la nymphe Parthénope, une femme vend de l' « eau ferrée » et des citrons : la tête vivante et la tête de marbre antique superposées.



Autre « fou », mais non mendiant (poissonnier, je crois), porte à sa ceinture un énorme trousseau de trois cent soixante-cinq médailles (« une pour chaque jour de l'année », dit-il) avec une croix d'ébène et de cuivre, pareille à celle des moines.



Dans un quartier populaire, je venais d'acheter des bonbons à un étalage, lorsqu'un gamin qui jouait m'approcha. Je les lui donnai. Sans y toucher, celui-ci de voler vers une petite fille — sa sœur, apparemment — à qui il les remit. Et elle, à son tour, de voler vers une matrone, qui les glissa délicatement dans son sein. Curieuse manifestation du sens de la famille, que cette « course du flambeau » à l'envers.



Toujours justifiées les vieilles épithètes de Naples : *nobilissima, gentilissima.*

ROGER PEYREFITTE.

LA FENÊTRE

... Or not to be.

I

Revenir à Londres après vingt ans, et après une guerre, *une guerre entre nous;* me promener encore la nuit à Piccadilly alors que j'avais fait une croix là-dessus ; revoir, enfin ! ma bien aimée Twinkle, fût-ce avec des cheveux blancs, telles ont été, telles resteront les plus grandes joies de ma vieillesse.

Les yeux de Twinkle étaient bien toujours ses yeux : impossible d'en dire la couleur tellement ils scintillaient ; et j'avais toujours sujet de l'appeler Twinkle. C'était aussi le même visage maigre, la même peau fraîche, et son teint rosé d'autrefois. Et quand je la pris dans mes bras, à la gare Victoria, je vis bien que son corps, en dépit de l'âge, était resté celui de jadis : nerveux, athlétique, frétillant. Elle avait changé de costume, mais non de style. Elle s'habillait aujourd'hui à la mode d'il y a vingt ans, de même qu'elle s'habillait alors à la mode de vingt ans plus tôt. En l'embrassant, je me sentis tout à coup jeune, plein de confiance, débordant d'un enthousiasme *alfieresque*. Qu'était-elle, Twinkle, sinon l'Angleterre elle-même, l'Angleterre de mon cœur, vieille bien sûr, mais plus jeune que jamais?

Et ce fut, comme jadis, à chacun des rendez-vous espacés de notre amitié, un débordement de confidences, d'elle à moi et de moi à elle ; des demandes, des réponses, d'affectueuses moqueries, des regrets, et aussi des emplois du temps. Mais les emplois du temps, c'était son affaire à elle.

Entendons-nous bien, je suis un homme d'ordre et un homme ordonné. J'ai toujours organisé mon travail suivant des plans très précis. Mais je n'ai jamais songé à étendre cette méthode aux périodes de vacances, aux heures de plaisirs. Mon imitation tant admirée des coutumes anglaises m'avait valu,

en affaires, une renommée d'exactitude et de correction peu italiennes ; mais dans mes loisirs, je suis toujours resté italien.

Inversement Twinkle, généreuse, impulsive, rebelle au conformisme anglo-saxon, incapable de se plier à des occupations régulières, à tout moment lancée dans des entreprises altruistes jusqu'à l'absurde, était tolérée dans sa patrie comme *excentrique*, et excusée en tant que victime de trop longs exils continentaux, mais elle n'avait jamais renoncé au petit carnet bleu où les Anglais marquent jour par jour, et parfois des mois à l'avance, à quelle heure, où et avec qui ils se trouveront au *lunch*, au thé, au *cocktail*, au repas du soir.

Cette fois encore, peu d'instants après notre embrassade juvénile, tandis que le taxi nous transportait de *Victoria Station* à mon vieil hôtel du Green Park, miraculeusement intact, surgit l'inévitable contraste.

— Voilà ce que j'ai arrangé pour toi, me disait Twinkle : ce matin, repos, *lunch* à l'hôtel, puis repos encore jusqu'à quatre heures. A quatre heures, je viens te prendre à l'hôtel et nous allons faire un tour à Hyde Park ; à cinq heures et demie nous prenons le thé chez moi, à sept heures... Mais voyant que cette présentation de mon avenir minute par minute me rendait triste, elle s'interrompit :

— *Of course*, bien sûr, tu détestes les emplois du temps. Excuse-moi, j'avais oublié, chez moi c'est tellement naturel. Eh bien, nous ferons ce que tu voudras... Elle fit un effort sur elle-même, et avec toute sa douceur, qui était grande, elle conclut en italien :

— Nous prendrons les choses comme elles viendront. Es-tu content?

Il se produisit que vers les trois heures, sortant de l'hôtel, nous nous engageâmes dans Saint-James Street. C'était un après-midi d'avril ; le vent soufflait ; le ciel était parcouru de grands nuages blancs et noirs, déchirés çà et là par un soleil jeune et aveuglant. On sentait, tout autour de l'Angleterre, la mer, et, sur cette mer, le printemps. Je rappelai à Twinkle les mots du poète :

« *Oh, how this spring of love resembleth*
« *The uncertain glory of an April day,*
« *Wich now shows all the beauty of the sun*
« *An by end by a cloud takes all away!* »

Twinkle sourit, mélancolique, et je m'essayai à traduire :

O comme cette éclosion d'amour ressemble
A l'incertaine gloire d'un jour d'avril
Où se montre toute la beauté du soleil.
Avant qu'un nuage n'ait tout emporté.

Nous passions à ce moment devant Burlington House et nous nous arrêtâmes, sans y penser, devant l'affiche de l'Exposition de peinture qui chaque année, au printemps, s'ouvre dans ce local.

— Nous y sommes entrés, il y a vingt ans, dis-je à Twinkle.

Alors, en cette même saison, j'étais à Londres. Ne s'en souvenait-elle pas? Twinkle, attristée, se taisait. Je la pris doucement par le bras :

— Veux-tu que nous visitions l'Exposition, comme autrefois?

— Oui, dit-elle. Mais je voyais qu'elle pensait à autre chose. Et que ce n'était pas une pensée joyeuse.

— Tu ne veux pas? Peut-être aimerais-tu mieux faire quelques pas dans Hyde Park.

— Mais non, entrons, répondit-elle à mi-voix, comme si elle eût craint de mettre en fuite, en parlant plus fort, la pensée mélancolique qui l'avait assaillie. Mais ce ne sera plus comme autrefois.

— Pourquoi? Depuis que nous sommes ensemble, j'ai l'impression que rien n'a changé.

— Merci, dit-elle en montant l'escalier si lentement que pour la première fois, tout à coup, je pensai à son âge. Tu es très gentil. Mais comprends ce qu'il m'arrive. Tout va bien, toujours. Seulement quand le passé, notre passé d'alors me revient à l'esprit, évoqué, comme maintenant, par quelque rappel imprévu, je me sens... non pas vieille, ce serait trop peu dire... il me semble que je suis morte et enterrée.

Je la regardai. Et comme jadis, comme toujours, je respectai son silence. J'avais aimé Tinwkle, désormais je puis le dire. Je l'avais aimée, je crois, plus que toute autre femme. Pour un homme comme moi, qui jamais ne poursuivit des fantômes, qui préféra toujours ce qu'il possédait ou pouvait posséder à ce qu'il ne possédait pas ou savait hors d'atteinte, ce fut un grand amour, exceptionnel, durable encore que malheureux. Pour elle, ce ne fut qu'une amitié. Et jamais elle n'en fit mystère et ne me laissa dans l'illusion. Sans m'expliquer son refus, elle me déclarait avec simplicité que son sentiment pour moi était d'amitié forte, et non d'amour, fort ou faible. Moi-même, peu à peu, au cours de mon long exil en Amérique, je réussis à me persuader qu'elle était dans le vrai. Il n'y avait aucun secret derrière ce front pur, le rire scintillant de ces yeux ne cachait aucun mystère. Quand nous nous connûmes, Twinkle avait déjà perdu son amour : son mari, dont elle était restée veuve très jeune. Il ne fallait pas chercher plus loin. L'éloignement, la nostalgie, le besoin même que je ressentais de correspondre par lettres avec elle m'inspi-

rèrent le courage de donner tort à mon matérialisme latin et raison à son spiritualisme anglo-saxon : oui, entre homme et femme, l'amitié était possible. Je parvins en un mot à transformer en amitié mon propre amour.

Tandis que nous passions lentement, de salle en salle, devant les tableaux, je sentais son bras appuyé au mien et ma tendresse pour elle était celle que j'eusse éprouvé pour une sœur, une mère, une fille : c'était une affection qui tenait de ces trois affections, avec en plus quelque chose d'exquis et d'incorruptible, car ce qui nous liait ce n'était pas le sang, le souvenir et l'hérédité de la chair, mais un libre choix, une sympathie de l'âme. L'amitié d'homme à homme, est-ce autre chose? Nous avions tant de souvenirs en commun, Twinkle et moi ! Tant de jours heureux passés à Rome, à Venise, à Londres, à Paris, sur les lacs suisses, sur la Riviera ligure. Et s'il est vrai que je n'avais pas perdu le souvenir de mon désir et de mon espérance, ce souvenir se teintait d'ironie par l'effet d'un renoncement définitif, mûri au cours d'une longue séparation, si bien qu'il ne pouvait troubler ma présente tendresse et lui donnait, au contraire une couleur joyeuse. Depuis plusieurs années nous pouvions sans crainte évoquer dans nos lettres mes illusions d'autrefois. Et aujourd'hui, nous pouvions en parler. En arrivant à l'hôtel, par exemple, j'avais demandé une chambre avec salon pour qu'elle pût monter et me tenir compagnie au *breakfast*. Devant l'employé de la *réception* nous pûmes à peine nous retenir de rire : en nous regardant, nous avions pensé tous les deux aux tentatives burlesques et obstinées autant que vaines que je faisais, chaque matin au *breakfast* pour la prendre dans mes bras et l'embrasser plus qu'elle ne me le permettait. Chère Twinkle !

Tout à coup je sentis son bras s'appuyer plus fort sur le mien, puis aussitôt son corps vaciller. Si je ne l'avais pas retenue à temps je crois qu'elle serait tombée. Elle regardait vers un point éloigné de la salle et me disait :

— Vois-tu ce tableau, ce tableau là-bas?

Elle m'indiqua vaguement la paroi d'en face, où dix tableaux au moins étaient suspendus.

— Quel tableau, chère?

— Accompagne-moi, dit-elle dans un souffle, et elle s'avança délibérément à travers la salle.

— Mais tu ne te sens pas bien. Assieds-toi un moment.

— Non, ce n'est rien.

Elle s'arrêta devant une toile haute d'un mètre cinquante, large d'un mètre, qui représentait une fenêtre, ou pour mieux dire ce qu'on voit d'une fenêtre ouverte : cours intérieures d'un quartier petit-bourgeois londonien, au premier plan, une

terrasse étroite et très longue, ou plutôt qu'une terrasse un toit plat s'étendant en profondeur, à l'infini, et marqué à intervalles réguliers par des cheminées qui apparaissaient de plus en plus petites dans la perspective et se perdaient au loin parmi les arbres des jardins et des tonnelles ; de chaque côté, à droite et à gauche, les tristes façades sur cours des maisons, avec leurs fenêtres fermées et leurs escaliers de fer pour le cas d'incendie ; au fond, au delà des arbres, de lointains clochers, des cheminées d'usine, d'autres maisons, un dédale, une jungle de cours où l'on ne distinguait aucun plan, et au-dessus un ciel haut et gris, d'un gris argenté et délicat, à peine ravivé par le vert des arbres et, çà et là par des tons plus sombres, les noirs et les rouges des maisons.

— Tu ne te rappelles pas cette fenêtre? me dit Twinkle avec un filet de voix. Nous étions devant le tableau. Avant de m'aider à me souvenir, elle s'était penchée sur la toile et en considérait les angles avec attention.

— Il n'est pas signé, conclut-elle, mais il ne peut être que de *lui*. Regarde !

Elle ouvrit son sac et en tira un vieux portefeuille en cuir, dans lequel, protégé par un papier transparent, se trouvait une esquisse au crayon sur une feuille de carnet, représentant, réduit à quelques traits hâtifs, le même sujet que le tableau.

— C'est la fenêtre de mon petit appartement de Fulham Road, tu ne te souviens pas?

Je regardai le tableau plus attentivement. Maintenant, oui, je me souvenais. Twinkle, il y a vingt ans, habitait un petit studio à entresol, dans une traverse de Fulham Road, quartier sordide et d'accès difficile, qu'elle avait choisi, par une de ses décisions impétueuses et exagérées, un jour qu'elle ne pouvait plus souffrir l'atmosphère cancanière du West End.

— Il n'y a que lui qui peut avoir peint ce tableau, reprit Twinkle bouleversée, regardant la peinture et la confrontant avec son esquisse.

— Qui, lui?

— Mais lui, voyons, tu ne te souviens pas? Gino Petrucci, celui qui a disparu ! Et voici le premier signe de son existence, depuis vingt ans ! Il est vivant, comprends-tu? Vivant, et ici, à Londres !

— Gino Petrucci?

Oui, je me souvenais bien d'un Petrucci, d'un Gino Petrucci, un bohème, un peintre misérable, toscan je crois, que Twinkle m'avait chaudement recommandé lors de son dernier voyage en Italie, il y a une vingtaine d'années. J'organisais à cette époque-là une série de spectacles à Venise, au théâtre *Fenice* et Twinkle, sur le point de repartir pour l'Angleterre, m'avait

amené ce Petrucci, après m'avoir fait promettre que d'une manière ou d'une autre, je lui donnerais du travail, comme peintre de décors ou dessinateur de costumes. Twinkle partie, j'avais tenu parole et j'avais engagé Petrucci comme assistant pour le montage et les retouches des toiles de fond. Mais il se présentait au travail avec beaucoup d'irrégularité et, pratiquement, ne faisait rien. Je ne le voyais guère que le samedi, quand il venait toucher un salaire que, sans la pressante recommandation de Twinkle, je lui aurais refusé. Puis, un lundi matin, après la troisième ou quatrième semaine, je reçus de lui une lettre dans laquelle il s'excusait de devoir interrompre son travail et de ne pas venir me faire ses adieux : il partait pour l'étranger. Quelques mois plus tard, revenant de New-York et me trouvant de passage à Londres (ce fut la dernière fois que j'y passai et que je revis Twinkle), Twinkle m'apprit que Petrucci était là, sans travail bien entendu, elle me demanda pardon pour lui et me supplia, malgré ce qui était arrivé, de l'aider cette fois encore. Le pauvre garçon s'était repenti, m'assura-t-elle, il était résolu à s'amender et à travailler sérieusement : pourquoi ne l'emmènerais-je pas avec moi en Amérique? Je me rappelle que cette fois, certain d'avoir jugé mon homme et me méfiant de son repentir (je n'ai jamais cru aux conversions), j'essayai de résister à l'attaque de Twinkle. Mais bientôt j'avais cédé et la veille de mon embarquement à Southampton, j'avais accepté d'aller prendre le thé dans le petit studio de Fulham Road, où, d'après Twinkle, je devais rencontrer un Petrucci très mortifié et très humble.

J'arrivai vers quatre heures et demie et Petrucci n'était pas là. Twinkle me sembla tout de suite nerveuse, agitée, irritée. Nous attendîmes jusqu'à six heures, jusqu'à sept heures : pas de Petrucci. Twinkle, qui cachait de plus en plus mal son irritation, continuait pourtant à m'affirmer qu'il allait arriver d'un instant à l'autre.

Je me rappelle que j'avais justement décidé, cette après-midi, là, de tenter encore une fois (sans grande confiance désormais) de toucher le cœur de mon amie : je voulais l'inviter à me rejoindre à New-York pour Noël. L'hiver à New-York est si amusant ! Mais, à mesure que le temps passait, sa fièvre croissait à tel point que je n'eus le courage de rien dire, pas même de lui faire mes habituelles protestations d'amour résigné et malheureux. A sept heures et demie, sans plus penser à Petrucci, je me levai pour partir. Dans un élan qui me parut presque furieux, Twinkle se leva elle aussi, elle me déclara qu'elle voulait dîner avec moi, à moins que je n'eusse d'autres projets, et que le lendemain elle m'accompagnerait à Southampton.

Nous dinâmes dans un restaurant italien de Soho et nous nous quittâmes très tard ; le lendemain, elle alla avec moi à Southampton. Elle était douce, elle était émue. Au dernier moment, quand je l'embrassai sur la passerelle, je vis qu'elle avait les yeux pleins de larmes. Mais ces larmes n'étaient pas pour mon départ : le soir précédent et tout ce jour-là, sa contenance bizarre de femme offensée et honteuse m'avait fait comprendre clairement que je n'étais pour rien, hélas, dans son angoisse, et qu'elle souffrait aussi parce qu'elle n'avait pas le courage de me confier sa propre souffrance.

Je lui écrivis de New-York, et la plume à la main, comme il arrive, je fus plus hardi que je ne l'avais été en paroles. Je fis une légère allusion au trouble que j'avais cru remarquer chez elle au moment de mon départ, et je l'invitai, avec beaucoup de chaleur, à se distraire, à venir me retrouver. Elle me répondit par une lettre affectueuse, mais très courte : elle refusait. A quelque temps de là une autre lettre me donnait, comme *en passant* (1), la nouvelle que Gino Petrucci avait disparu : depuis ce fameux après-midi où nous l'avions attendu dans l'appartement de Fulham Road, il n'avait plus donné signe de vie. Il n'était pas rentré en Italie. Scotland Yard avait été averti et toutes les recherches possibles avaient été faites, mais en vain. Twinkle avait une idée : elle pensait qu'un beau jour je le verrais surgir devant moi, dans mon bureau du Metropolitan ; elle me priait, en ce cas, de bien l'accueillir, de l'aider, et de la mettre au courant aussitôt, par un câblogramme.

Avec une humiliante surprise, je compris alors que ce médiocre personnage de faux artiste avait de l'importance aux yeux de ma pauvre chère Twinkle, et je devinai, un peu tard sans doute, la raison de sa singulière attitude la veille et le jour de mon départ. Mon peu de perspicacité n'étonnera pas ceux qui savent par expérience ce qu'est l'amour.

Gino Petrucci (j'avais donné son nom aux huissiers et à ma secrétaire pour qu'on le laissât passer) ne se présenta jamais à mon bureau de New-York. Twinkle n'osa plus m'écrire à son propos et, avec le temps, je l'oubliai.

Or, voici qu'avec ce tableau il ressuscitait, et que Twinkle s'accrochait désespérément à mon bras :

— Je dois le retrouver à tout prix ! Il faut que tu m'aides, cher.

— Rien n'est plus simple, dis-je. Mais déjà, dans ma tête, je cherchais, pour le bien de Twinkle, un moyen d'empêcher ou au moins de retarder une pareille rencontre, après vingt ans. — Il suffit d'aller au secrétariat de l'Exposition et de

(1) En français.

demander le nom et l'adresse du peintre. Les toiles sont en vente, n'est-ce pas?

— Sotte que je suis, tu as raison, je n'y avais pas pensé, s'écria Twinkle tout excitée et riant de plaisir. Allons, viens !

Nous nous rendîmes aussitôt au secrétariat. L'Exposition se chargeait de la vente de certains tableaux ; pour d'autres, il fallait s'adresser directement au propriétaire, ou à l'artiste. Par chance, le nôtre était de ces derniers. Mais le nom de son auteur n'était pas Gino Petrucci. Le nom était N. N. Quant au propriétaire (ou du moins à celui qui avait envoyé le tableau) c'était un certain J. M. D. Warwick, 3, Scarsdale Villas, South Kensington.

Pendant que le taxi nous conduisait à Kensington, Twinkle me donna un autre détail. Cette fenêtre, peinte sur le tableau, était la voie que Gino Petrucci avait choisie pour disparaître dans l'inconnu. Oui, cet après-midi-là, Petrucci était bien venu à Fulham Road. Il y avait même déjeuné en *tête à tête* (1) avec Twinkle. Puis il avait longuement admiré et vanté l'étrange, la fantastique perspective des cours, des arbres, des cheminées qu'on découvrait de la fenêtre ; et en m'attendant, il avait fait cette esquisse que Twinkle conservait encore dans son sac, dernier souvenir du disparu. L'heure de mon arrivée approchant, il avait commencé à donner des signes de mauvaise humeur. Il redoutait notre entrevue. Peut-être ce qui s'était passé à Venise lui inspirait-il du remords, peut-être n'avait-il pas envie de me suivre en Amérique, ou simplement pas envie de travailler. Le fait est qu'à un certain moment, alors que Twinkle beurrait des tartines pour le thé, il avait bondi sur l'appui de la fenêtre et de là était descendu, un mètre plus bas, sur le long toit des entrepôts ; là il s'était mis à se promener, à marcher, à courir çà et là, d'une cheminée à l'autre ; de temps en temps, il revenait vers la fenêtre, échangeait quelques mots avec Twinkle, lui demandait l'heure. Mais une fois sa promenade fut un peu plus longue. Twinkle l'avait encore aperçu, là-bas, tout petit, parmi les plus lointaines cheminées. Au bout d'un moment elle avait regardé de nouveau : il n'était plus en vue. D'abord, on le comprendra, elle ne fut guère impressionnée. C'était un garçon bizarre, fantasque, se livrant volontiers à des gamineries. Mais un quart d'heure s'était écoulé et, quand j'avais sonné à la porte, Petrucci n'était pas encore de retour. Elle ne m'avait rien raconté : elle avait eu honte ; mais pendant que nous prenions le thé elle n'avait cessé de regarder du côté de la fenêtre. Moi, je n'y avais pas pris garde. D'ailleurs, comment aurais-je pu

(1) En français.

supposer une chose si étrange? Peut-être aurais-je remarqué qu'elle regardait souvent vers la fenêtre ; mais j'aurais attribué ce geste à son agitation, qui ne m'avait pas échappé, sans le rattacher à l'absence de Petrucci.

Le fenêtre ! Il était sorti par la fenêtre. Il était, si on peut dire, entré dans son tableau, et n'était plus revenu en arrière. Tandis que nous approchions de Kensington, où nous allions avoir la clef du mystère et peut-être assister à un coup de théâtre, Twinkle, de plus en plus excitée et bouleversée, me racontait tout : sur le moment, elle avait été très irritée ; le lendemain soir, rentrant de Southampton à Londres, et ne doutant pas qu'un billet de Gino l'attendait chez elle (elle s'était mise à l'appeler simplement Gino), elle n'avait rien trouvé ; les deux jours suivants, pleine de rage et de douleur, elle avait pensé que Gino ne voulait plus la voir ; le troisième jour elle était allé à son hôtel et avait appris que M. Petrucci n'était pas parti, mais qu'il n'était pas non plus rentré chez lui, justement depuis le jour de notre rendez-vous qui était un samedi. Il avait laissé ses valises et ses affaires personnelles dans sa chambre.

La voici dès lors en proie au souci, à l'épouvante, à la terreur d'un accident possible : un télégramme à Arezzo, à la mère de Gino. D'autres télégrammes partout où Twinkle lui connaissait des amis : à Rome, à Venise, à Milan, à Paris. De partout : réponses négatives. Et, pour finir, le recours à Scotland Yard, les recherches de la police dans les cours voisines de la maison de Fulham Road, aux alentours de son hôtel, dans tous les coins de Londres où l'on pouvait supposer que Gino eût quelque connaissance. Rien. Et peu à peu, avec les semaines, les mois, les années, l'habitude du mystère, l'habitude de l'angoisse et de l'incertitude. Quel était son sort?

Dans les premiers temps, Twinkle s'était obstinée, contre l'opinion de la police, à croire à un accident. Puis elle avait fini par douter, elle aussi. Pour le moins à douter. On ne peut pas, *à moins de le vouloir*, disparaître de ce monde sans laisser de traces. Mais c'était seulement un doute.

II

Scarsdale Villas : une rue lugubre, déserte ; maisons basses, collées l'une à l'autre, avec de massifs escaliers en ciment, tous pareils qui, du trottoir jusqu'aux entrées surélevées

chevauchaient en guise de pont et cachaient à moitié d'obscurs sous-sols.

Le taxi s'arrêta devant le numéro 3. D'une des fenêtres de l'étage surélevé filtrait une lumière jaunâtre. Je payai le taxi qui s'éloigna et disparut dans l'air opaque du crépuscule. Autour de nous, personne. Les bruits de la ville, de la gare d'Earls Court, des autobus de Kensington High Street arrivaient jusqu'à nous comme à travers des espaces infranchissables. Au ciel, derrière le voile d'un brouillard léger brillait une étoile. Nous nous sentions le cœur serré. Twinkle, qui jusqu'alors m'avait semblé impatiente d'arriver, regardait comme moi cette fenêtre, et cette lumière jaune, tamisée par un rideau malpropre. Elle n'osait pas bouger ; elle s'accrochait à mon bras, elle n'osait pas faire un pas vers l'escalier.

— Nous avons eu tort de renvoyer le taxi, dit-elle à mi-voix. J'aurais peut-être dû m'arrêter, boire un whisky.

— Veux-tu que nous retournions? Nous trouverons un *pub* pas loin.

Un court aboiement de chien s'éleva de la maison.

— Non, dit-elle. Viens, montons. Tu sais que pendant les bombardements je n'ai jamais quitté Londres et que je ne suis jamais descendue aux abris, jamais une fois? Et j'aurais peur maintenant de rencontrer ce monsieur? Elle me sourit doucement et ajouta :

— Et puis tu es là, et tu es mon plus cher, mon plus vieil ami.

— Oui, Twinkle, répondis-je.

— Alors, montons.

Nous montâmes lentement, sans plus hésiter. Nous nous arrêtâmes devant la porte vitrée. Je sonnai. De nouveau le chien aboya : il était là, derrière la porte. Des pas lointains se rapprochèrent ; une voix fluette s'empressait de calmer le chien. Enfin la porte s'ouvrit, mais à peine, à peine et, dans l'entrebâillement, apparut un petit visage de femme, épouvanté et ridé : deux yeux noirs et clignotants qui nous regardaient, comme ceux d'un oiseau nocturne capturé et porté en pleine lumière, un casque de cheveux lisses, très noirs, certainement teints, formant une frange sur le front, et, sur les tempes deux absurdes bouclettes aplaties ; lèvres minces, rehaussées de rouge, d'où pendait un bout de cigarette.

— Mister Warwick? demandai-je.

— Mister? Oh! non, *Miss* Warwick! répondit-elle en se hâtant de fermer un peu plus la porte. Au ton de son exclamation, je compris qu'elle était stupéfaite et épouvantée de mon ignorance.

— Excusez-moi, j'ignorais. Miss Warwick demeure ici?
— Bien sûr. Que désirez-vous?
— Je vais vous l'expliquer. Ne pourrions-nous pas entrer un instant?
— Je crains que non ; je ne suis pas chez moi, répondit la femme en fermant presque complètement la porte. Miss Warwick n'est pas à la maison. Si vous voulez me dire ce que vous désirez, je ferai la commission.
— Nous avons eu cette adresse à Burlington House, interrompit Twinkle avec son impatience coutumière, avant que j'aie eu le temps de l'en empêcher. Un tableau a été envoyé à l'exposition par J. M. D. Warwick, 3, Scarsdale Villas. Peut-être y a-t-il erreur?

La porte s'ouvrit comme par enchantement, un peu plus que la première fois : nous entrevîmes un affreux corridor mal éclairé, un escalier de bois au fond et un gros chien que la femme tenait par le collier.

— Je ne pense pas qu'il y ait erreur, si vraiment on vous a donné ce nom et cette adresse.
— Ainsi le tableau, poursuivit Twinkle, a bien été envoyé à l'exposition par Miss Warwick?
— Je n'ai pas dit cela... je n'ai rien dit, balbutia la femme d'un air effrayé, et de nouveau la porte se referma presque complètement.
— Je ne sais rien au sujet du tableau. Je ne suis pas chez moi, ici. Que dois-je rapporter à Miss Warwick?
— A quelle heure Miss Warwick rentre-t-elle? dis-je.
— Je ne sais pas, je ne sais pas.
— C'est que ce tableau nous intéresse, expliquai-je avec calme, et nous serions peut-être acheteurs.
— Vous connaissez l'artiste? Le peintre Gino Petrucci? demanda Twinkle à brûle-pourpoint.

Fût-ce en entendant parler d'achat, fût-ce au nom de Petrucci la femme, cette fois, ouvrit la porte toute grande, nous regarda encore un instant d'un œil soupçonneux et enfin :

— Entrez si vous voulez, dit-elle. Miss Warwick ne saurait tarder. Vous vous expliquerez avec elle.

Par le corridor, elle nous conduisit dans une pièce qui donnait sur une cour intérieure, une petite pièce rectangulaire, presque entièrement occupée par un large sommier et par un divan placés face à face, contre les deux parois les plus longues. Par terre dans un coin, un radiateur électrique était allumé. Il y avait aussi une petite table basse, avec une bouteille de bière vide, deux verres, un cendrier plein de mégots. La lumière était faible, la chaleur suffocante, l'air imprégné d'un parfum vulgaire.

— Asseyez-vous, je vous prie, dit la femme. Twinkle s'assit sur le divan, moi sur le sommier ; la femme resta debout contre le radiateur ; le chien, bâillant et se laissant aller pesamment, s'étendit au milieu de la chambre ; il était si grand et si gros que nous n'aurions pu sortir sans l'enjamber.

— Ainsi vous ne connaissez pas Gino Petrucci, reprit Twinkle.

— Je ne comprends pas, dit la femme. Je ne connais personne.

— Pe-truc-ci, épela Twinkle. Un peintre italien. Le peintre du tableau que Miss Warwick a envoyé à l'exposition.

— Je regrette, mais je crains que non. Je ne sais rien de ce que fait Miss Warwick. Je suis seulement l'hôte de Miss Warwick.

— Mais depuis quand habitez-vous ici, insista Twinkle, impatiente de retrouver la trace de Gino.

La petite femme hésita à répondre :

— Depuis quand?... eh bien, à dire vrai, je n'habite pas la maison. J'y suis aujourd'hui par hasard. Je ne sais rien du tableau ni de quoi que ce soit. Je vous ai fait entrer parce que je suppose que vous pouvez intéresser Miss Warwick. Je regrette que vous ayez à attendre.

Il y eut un très long silence. De la poche de son vêtement noir, la femme tira une cigarette, l'alluma, aspira profondément. De ses yeux clignotants d'oiseau de nuit, elle nous regardait tour à tour, Twinkle et moi, et son expression était toujours soupçonneuse et effarouchée. Enfin elle tenta un sourire et dit:

— Vous prendrez bien une tasse de thé?

Nous remerciâmes. Elle fit deux pas en avant, enjamba le chien, prit la bouteille vide, les verres et le cendrier et sortit en disant qu'elle descendait préparer le thé à la cuisine.

A peine fûmes-nous seuls, je reprochai à Twinkle d'avoir prononcé le nom de Petrucci, dévoilant ainsi dès l'abord le but de notre démarche. Twinkle, ingénue, protesta. Et pourquoi ne pas aller droit au but? Quel mal y avait-il?

J'essayai de le lui expliquer. Le genre de cette femme, l'air de la maison, le mobilier de la chambre, ce parfum même ne lui disaient donc rien? Twinkle me répondit brusquement qu'elle n'y attachait pas d'importance. Ce qui lui importait ce n'était pas le lieu, le genre, les personnes, c'était de retrouver Gino. Elle ne regardait même pas autour d'elle. Les moyens ne comptaient pas, elle ne s'attachait qu'au but.

Elle était très excitée. Je m'efforçai de lui faire comprendre qu'il fallait au contraire être calme, et ouvrir les yeux. Des

difficultés pouvaient surgir. Et pour commencer, la femme qui nous avait reçus n'était pas sincère, selon moi.

— Tu veux dire qu'elle ment? Qu'elle connaît Gino?

— C'est possible.

— Mais pourquoi mentirait-elle?

— Pourquoi, je n'en sais rien. Mais pour cela justement je te supplie de ne pas oublier, quand tu lui parles, à quelle sorte de femme tu parles.

— Elle a l'air d'une très brave personne. Elle me fait peine, voilà tout. C'est une femme qui a probablement beaucoup souffert. Elle a l'air craintif d'une femme seule dans la vie, et dans la misère.

— Soit, mais regarde autour de toi, Twinkle.

— La maison est un peu sale. Et après? Cette femme me fait peine. Je ne te cache pas que quand elle nous a offert le thé, rien qu'à penser comment elle va laver les tasses... en somme, j'ai accepté sans enthousiasme. Mais j'ai tout de même accepté, parce que je ne voulais pas l'humilier par un refus.

— La question n'est pas là, Twinkle! Je me penchai sur elle et lui murmurai à l'oreille :

— Tu ne vois donc pas que nous sommes dans une maison de rendez-vous?

En me penchant, je heurtai du pied le chien, qui, sans remuer son gros corps, leva lentement la tête vers moi et me regarda d'un œil, comme s'il avait compris.

La généreuse Twinkle, au contraire, ne comprenait pas, ou ne voulait pas comprendre.

— Tu crois? s'écria-t-elle.

— Sans le moindre doute, ma chère.

En guise de réponse, Twinkle se leva et se mit à tourner dans la chambre à demi-obscure, autour du grand chien couché, observant les murs où étaient suspendus çà et là de petits tableaux et des photographies.

Tout à coup elle poussa un cri :

— Gino ! Voilà Gino ! Une photo de lui !

Je me levai et heurtai encore le chien qui se leva lui aussi.

Dans un vieux cadre poussiéreux, sous un verre fêlé et malpropre, il y avait effectivement une photo de Gino Petrucci, en chasseur, avec des bottes, un fusil et une casquette à visière ; les moustaches et la barbiche à la mousquetaire, l'œil mélancolique, la bouche sensuelle : le parfait Italien, artiste et amateur, que rêvent les vieilles filles anglaises ; le décor même était bien ce qu'on attendait : un fond de paysage marécageux, une ferme déserte, l'Italie des brigands et des moustiques.

— Je me rappelle très bien cette photo, disait Twinkle en

la contemplant, les larmes aux yeux. Maintenant, il n'y a plus de doute, le tableau est de lui et Miss Warwick connaît Gino. Et comme la femme rentrait avec le thé, Twinkle, sans plus attendre, lui montra la photographie :

— Voilà Gino Petrucci, vous voyez. Ce peintre italien dont je vous parlais. Le connaissez-vous? C'est sûrement un ami de Miss Warwick. Vous ne l'avez jamais vu ici?

— Je crains que non, je ne saurais vous dire. Vous êtes allée en Italie? répondit la femme en versant le thé. Elle cherchait manifestement à détourner la conversation.

— Oui, j'ai habité en Italie longtemps, répondit Twinkle, mais il a y longtemps. Monsieur est Italien, ajouta-t-elle en me désignant.

— Vrai? s'écria la femme. — et elle se tourna vers moi avec un enthousiasme dont je ne l'aurais pas crue capable. Son visage sec s'était brusquement illuminé, un rire silencieux y creusait partout de petites rides ; ses yeux, jusqu'alors éblouis et comme éteints, riaient aussi, noirs et vifs. Il me vint à la pensée qu'elle avait été jeune et que dans sa jeunesse elle avait été gentille ; on pouvait même deviner ce qu'elle avait dû être : brune, svelte, piquante, petite mais bien proportionnée.

— Italien?... Je vous aurais cru Français ou Belge. Je suis si contente ! Moi aussi j'ai vécu en Italie. Quelques mois seulement, hélas, mais ce furent les mois les plus heureux de ma vie. J'ai vu Sorrente, Almafi, Portofino, Florence, Venise. C'était tellement, tellement beau ! Le soleil, tout ce soleil... Je suis vraiment contente de vous connaître. Mon nom est Magdalena Clarens.

Pendant que cette femme parlait avec une si surprenante ardeur, Twinkle se tourna vers moi et me la désigna du regard avec un sourire ému. Évidemment j'avais eu tort, au moins en partie : Magdalena n'était pas une âme vulgaire.

Twinkle la questionna de nouveau au sujet de Petrucci, et de nouveau elle affirma qu'elle n'en avait jamais entendu parler et qu'elle n'avait jamais fait attention à cette photo. Tout à coup, le chien se leva : nous entendîmes un léger bruit dans le corridor et, avant que nous ayons pu nous préparer à cette extraordinaire vision, une femme apparut dans l'ouverture de la porte, grande, énorme, avec une tignasse de cheveux roux. Elle avait un visage large, épais, violacé, couvert de taches de rousseur ; deux gros yeux verts, avides, inquiets qui aussitôt nous dévisagèrent, comme si elle eût voulu nous avaler ; une poitrine puissante, malgré l'âge qui ne devait pas être moindre que celui de Magdalena ; des flancs de lutteuse

de foire. Elle portait un imperméable luisant, transparent, d'une très vive couleur écarlate.

— Qui sont ces gens? demanda-t-elle à Magdalena d'une voix rauque, sans ôter sa cigarette du coin de sa bouche.

Magdalena qui, par contraste, semblait devenue plus humble, plus noire, plus petite, répondit que nous étions venus pour un tableau, que nous demandions des nouvelles d'un peintre italien, et que moi j'étais Italien.

Je me présentai et présentai Twinkle. L'énorme femme fit un pas vers nous sans nous tendre la main et, de mauvaise grâce, énonça son propre nom : Dawn Warwick. *Dawn*, c'est-à-dire Alba, Alba Warwick.

Twinkle, rendue prudente par cet accueil revêche, commença par lui demander si c'était bien elle qui avait envoyé le tableau de la fenêtre à l'Exposition. Dawn ne nia pas : c'était bien elle. Aussitôt Twinkle, insista pour savoir comment ce tableau se trouvait en sa possession.

— Je ne suis pas tenue de le dire, répondit Miss Warwick. Est-ce tout ce que vous désirez? Et elle fit le geste de nous congédier.

Alors Twinkle, désignant la photographie, lui demanda si elle connaissait Gino Petrucci et si elle savait où il était. Dawn ne répondit pas tout de suite : elle regarda Twinkle de travers, comme si elle eût soupçonné quelque piège. Puis elle dit non : elle ne connaissait pas de Gino Petrucci. Mais la photographie?

— Elle était dans la maison quand je l'ai achetée, il y a quelques années, avec les meubles et tout le reste.

— Alors, naturellement, le tableau était aussi dans la maison.

— Je ne suis pas tenue à répondre. Seriez-vous de la police, vous?

— Non, dit Twinkle que son effort pour se dominer rendait tremblante, nous sommes simplement deux vieux amis de M. Petrucci, qui l'ont perdu de vue et qui voudraient bien le retrouver, grâce au secours et à la gentillesse de qui pourrait nous mettre sur ses traces.

— Si c'est cela, vous vous trompez d'adresse. Je n'ai rien à vous dire. Bonsoir. Par ici... et elle fit un mouvement comme pour nous accompagner, dans la direction du corridor.

— Dites-moi au moins, fit Twinkle sans bouger, à qui appartenait cette maison quand vous l'avez achetée.

— S'il existe une loi qui m'oblige à répondre, je répondrai. Je répondrai au tribunal. Autrement non.

— Pas la moindre loi, dis-je en souriant et en prenant Twinkle par le bras pour l'entraîner. Simplement un sens

élémentaire de l'humanité. Ce sens-là, chaque fois que je ne le trouve pas chez un de mes semblables, j'en suis profondément peiné. Pas pour moi, pour lui. Bonsoir.

Nous partîmes. Magdalena qui avait suivi la scène avec épouvante, battant désespérément des paupières, resta immobile au milieu de la chambre, sans dire un mot. La grosse femme nous suivit dans le corridor et, dès que nous fûmes sortis, elle claqua la porte vitrée derrière nous.

— Allons boire quelque chose, dis-je à Twinkle, tandis que nous marchions rapidement dans la direction de Cromwell Road. Nous penserons avec calme à ce que nous devons faire. Peut-être vaut-il mieux que tu t'adresses à ton avocat. Aujourd'hui cette femme était à moitié ivre. L'avocat trouvera bien le moyen de la faire parler. Au besoin avec un peu d'argent. Elles n'ont pas l'air trop à leur aise.

— Je ne sais pas, je ne sais pas, murmurait Twinkle, pleurant presque d'humiliation et de rage. Mais quelque chose me dit que cette femme touche à Gino de très près. Sûrement elle le connaît, là-dessus, aucun doute. La photo est une preuve suffisante. C'est une photo que Gino gardait toujours sur lui. Si cette femme se comporte comme elle fait, c'est qu'elle voit en moi une ennemie.

Je me taisais. Je n'avais devant moi que des indices, non des faits, et je ne voulais pas troubler davantage Twinkle en lui communiquant de simples suppositions. Voyant que je ne disais rien, elle reprit :

— Peut-être crois-tu que cette femme a acheté le tableau et la photographie avec la maison, et qu'elle ignore l'existence de Gino?

— C'est encore possible, répondis-je, cherchant surtout à la calmer. Nous étions arrivés au coin de la rue quand nous entendîmes derrière nous un pas précipité. Nous nous retournâmes.

C'était Magdalena. Elle venait en courant vers nous et tout en courant elle nous faisait signe de ne pas nous arrêter. Nous tournâmes au coin. Quelques instants plus tard, la pauvrette, toute haletante, nous rejoignait.

Les cheveux en désordre et visiblement effrayée, elle comprimait sa poitrine sous ses doigts maigres, jaunis par la nicotine, et elle reprenait souffle avant de parler.

Enfin, tout en jetant des coups d'œil furtifs vers le coin de la rue comme si elle eût craint d'être suivie, elle dit à voix basse :

— Vous voulez voir Gino Petrucci?

— Oui ! répondit Twinkle, presque dans un cri.

— Alors soyez demain, à trois heures et demie de l'après-

midi, au *milk bar* qui se trouve à l'angle de Charing Cross et de Little Newport Street. Je ne peux rien vous dire de plus pour l'instant, laissez-moi rentrer par pitié. Si elle s'en aperçoit elle me tue ! A demain ! J'y serai aussi. A demain, vous, l'Italien !

Dans son agitation et sa terreur, elle trouva la force de me sourire. Elle me serra la main et s'échappa.

Je passai la soirée avec Twinkle. Elle était abasourdie et heureuse. Elle vivait un roman. Demain elle reverrait Gino, qui sait dans quel état, mais enfin elle le reverrait.

Quant à moi, au contraire, l'affaire me semblait obscure, compliquée, dangereuse et au surplus ridicule. Mais aurais-je pu jurer que, dans ma méfiance ironique, il n'entrait pas un peu de jalousie? J'étais vieux désormais, Twinkle était vieille ; j'étais revenu à Londres pour y passer quelques mois dans le repos, dans la sécurité de sa chère amitié et dans le doux regret de quelque chose qui aurait pu être... Pourquoi fallait-il qu'un Gino Petrucci vînt tout gâter?

L'Italien *italien*, l'Italien intrigant, paresseux, brillant et peu sûr, l'Italien que les étrangers méprisent et redoutent et que les étrangères méprisent et adorent, avait toujours été, au cours de mes longues années de travail à l'étranger, mon tourment, mon chagrin, mon cauchemar. Que d'ennuis ne m'a-t-il pas donnés? Et maintenant, parvenu au dimanche de ma vie, il fallait que je le retrouve dans mes jambes !

Toute la soirée, j'écoutai patiemment les épanchements de Twinkle, je m'y associai, je levai mon verre à sa nouvelle espérance, et quand je la quittai, au portillon de sa maison de Brook Street, je répondis à son souriant et confiant « à demain » par un « à demain » tout aussi confiant et souriant. Mais en moi-même j'avais juré une juste guerre à Gino Petrucci. Demain, je veillerai. Je serai vigilant, je combattrai pour le bien de Twinkle, et pour ma propre tranquillité.

III

A Charing Cross, le dimanche après-midi, des gens de toute sorte se promènent et se retrouvent. Étrangers, chômeurs, provinciaux venus à Londres pour le *week-end*, ouvriers des faubourgs attirés par les distractions du centre de la ville flânent et badaudent en attendant de s'enfermer dans un cinéma du voisinage, ou se joignent à l'un des nombreux attroupements formés autour d'un artiste dessinant sur le

trottoir, avec des craies de couleur, une éphémère marine, autour d'un prestidigitateur, d'un clown, d'un musicien ambulant. Juste à l'angle de Little Newpost Street, où Twinkle et moi, anxieux et en avance sur l'heure fixée, nous avions occupé une table du *milk-bar*, une foule silencieuse et sérieuse, attentive au spectacle qui s'offrait à elle, faisait cercle autour d'un pauvre diable qui, ayant enfermé un compère dans un sac, le ficelait étroitement au moyen d'une longue chaîne. D'une voix extraordinairement rauque et avec un accent *cockney* qui rendait son discours incompréhensible pour moi, l'homme débitait son boniment. Twinkle m'expliqua qu'il annonçait comment, sans truc et sans tricherie, il était en train d'enchaîner, au moyen d'une chaîne d'une solidité à toute épreuve, qu'il avait fait examiner par les spectateurs, la personne enfermée dans le sac. Il faisait quarante-huit tours de chaîne et douze nœuds impossibles à dénouer, et néanmoins, l'opération terminée, la personne enfermée trouverait le moyen, sous les yeux du public et en un instant, de se dégager de ses liens et de sortir du sac. L'homme hurlait. La foule, muette et sérieuse, regardait avec un intérêt qu'on eût pu dire scientifique. De temps à autre, l'homme interrompait son boniment et son opération. Il se penchait sur la tête de son partenaire, qui était plus petit que lui, le prenait dans ses bras, comme s'il avait voulu l'embrasser à travers le sac et murmurait quelques mots que personne n'entendait, puis il approchait son oreille de l'endroit où devait être la bouche de l'autre et écoutait la réponse.

Je regardai l'heure. Il était trois heures et demie passées depuis quelques minutes et Magdalena n'apparaissait pas. Je le fis remarquer à Twinkle, sans lui cacher que j'avais bien peur que nous ne nous fussions dérangés pour rien. Mais Twinkle ne m'entendait pas. Comme fascinée, elle fixait la forme humaine enfermée dans le sac, tendue dans l'anxiété de la voir sortir. J'eus soudain l'intuition de ce qui se passait dans cette tête romantique : elle s'imaginait que c'était Gino Petrucci en personne qui se trouvait dans le sac et qu'ainsi s'expliquait le rendez-vous donné par Magdalena. Mais je ne lui dis pas que j'avais deviné sa pensée pour ne pas l'humilier inutilement, au cas où elle se serait trompée.

Magdalena arriva, essoufflée, avec dix minutes de retard. Elle s'assit à notre table, alluma aussitôt une cigarette et, du même ton mystérieux et furtif que la veille, quand elle avait couru derrière nous, elle s'excusa, nous dit qu'elle s'était échappée de la maison pendant que Dawn dormait et qu'elle avait grand peur d'être grondée à son retour.

— Quand elle s'éveillera et qu'elle ne me verra pas, elle

sera comme une bête féroce. Qui sait quelle scène elle va me faire quand je rentrerai !

— Mais Gino? demanda Twinkle, impatiente, sans quitter le sac du regard.

— Comment, Gino? dit Magdalena.

— Gino Petrucci, où est-il?

— Où est Gino Petrucci? répéta Magdalena, comme si elle avait oublié la raison de notre rendez-vous.

— Je pensais qu'il viendrait avec vous, dit Twinkle.

— Avec moi? Oh non ! Impossible. Nous serions beaux, tous les deux, si nous nous laissions voir ensemble. Vous ne connaissez pas cette femme, vous ne savez pas de quoi elle est capable !

— Mais vous m'aviez promis de nous l'amener aujourd'hui à trois heures et demie !

— Je regrette, si je me suis mal expliquée, répondit Magdalena toute confuse. Mais je n'ai pas voulu dire cela. J'ai dit que peut-être vous pourriez le voir. Voilà tout.

— Alors, le verrons-nous? Viendra-t-il?

— Espérons, espérons qu'il pourra, le pauvre.

— Mais le lui avez-vous dit, de venir?

— Bien sûr que je le lui ai dit.

— Et qu'a-t-il dit, lui?

— Lui... eh bien lui, bien sûr, il n'a rien dit, le pauvre.

— Mais comment est-il possible qu'il n'ait rien dit? demanda Twinkle, stupéfaite.

— Excusez-moi, dis-je à mon tour, quand l'avez-vous vu? Ce matin?

— Mais je ne l'ai pas vu, dit Magdalena. Je lui ai... enfin j'ai réussi à lui faire passer un billet, un billet où j'avais inscrit le rendez-vous.

— Et qu'avez-vous écrit sur le billet? demandai-je.

— Pas grand'chose, oh ! non... Je n'avais pas le temps, j'ai dû écrire en cachette.

— Ne lui avez-vous pas écrit nos noms? Ne lui avez-vous pas dit que nous sommes deux vieux amis qui veulent le revoir.

— Oui, j'en ai touché un mot, rapidement, comme j'ai pu... si vous saviez comme ça a été terrible pour moi d'arriver à écrire ce billet.

Twinkle se leva. Un petit tumulte venait de se produire dans le cercle des badauds. Un agent de police avait surgi, s'était avancé vers l'homme et lui avait interdit de continuer son exhibition. Maintenant il attendait, jambes écartées et bras croisés ; et l'homme, en maugréant, avait commencé à déficeler son sac. La foule aussi murmurait, déçue. Et peu

à peu les spectateurs avaient commencé à jeter des sous, des pièces de trois pence et même d'un demi-shilling par terre autour du sac. L'homme déroulait sa chaîne et ramassait les pièces à mesure qu'elles tombaient. J'admirai la gentillesse de ces gens qui, privés du divertissement attendu, protestaient à leur manière contre l'intervention de l'agent de police en donnant une obole sûrement supérieure à celle qu'ils auraient donné s'ils avaient assisté au spectacle de la sortie du sac. A un certain moment ce fut une vraie pluie de pièces de monnaie sur le trottoir. Des gamins couraient chercher celles qui roulaient un peu loin et les rapportaient à l'homme qui les empochait en continuant à se lamenter et à dérouler sa chaîne. Le policier, impassible, observait la scène.

Au dernier tour, le bout de la chaîne tomba avec fracas. L'homme dénoua une cordelette qui fermait le haut du sac, et une femme apparut, une gamine robuste, très laide, aux cheveux très court, vêtue d'un chandail et d'un pantalon. Son visage était congestionné. L'homme mit la chaîne et le sac dans une valise et s'en alla, avec la fille, dans la direction de Charing Cross, suivi par quatre ou cinq gamins. L'agent de police fit signe à la foule de circuler. Twinkle, dont je ne sais trop si elle était plus déçue que soulagée, se rassit à sa place.

— Pas la peine de le plaindre, dit Magdalena en allumant une nouvelle cigarette. Même comme ça, ils ont fait pas mal d'argent.

Je revins au sujet :

— Il est plus de quatre heures et M. Petrucci ne se montre pas. Franchement, croyez-vous qu'il vienne?

— J'ai peur que non, maintenant, murmura Magdalena d'un ton humble. Vous comprenez bien qu'en lui passant le billet, je ne pouvais pas savoir si lui pourrait venir.

— Mais c'est dimanche, fit Twinkle exaspérée. Que fait-il le dimanche? Il ne travaille sûrement pas. Et où travaille-t-il? Où demeure-t-il? Pourquoi ne nous donnez-vous pas son adresse? Enfin... Nous la trouverons bien tout seuls.

— Comme tout est simple à vous entendre, soupira Magdalena. Son adresse ! S'il ne s'agissait que de son adresse. D'ailleurs je l'ignore. Et où il travaille? Mais je ne sais même pas ce qu'il fait. Peut-être ne travaille-t-il pas du tout en ce moment.

— Quand l'avez-vous vu pour la dernière fois? dis-je, essayant de placer la conversation sur un terrain solide, si c'était possible.

— La dernière fois? Bah ! je n'en sais trop rien... il y a quelques jours.

— Vous le voyez souvent? demanda Twinkle, concentrant sur Magdalena toute son anxiété impatiente.

— Souvent? Très souvent... Presque toutes les semaines presque tous les jours même. Mais comme ça, un coup d'œil, quand il passe dans le corridor soit pour monter dans la chambre de Dawn, soit pour descendre à la cuisine.

— Ah! je comprends, dis-je, me chargeant de poser les questions qu'il eût été difficile à Twinkle de poser : M. Petrucci vient à Scarsdale Villa trouver Miss Warwick? En somme il est *très ami* de Miss Warwick?

— Il est aussi mon ami, pour ça! protesta Magdalena avec une étrange vivacité.

— Pardon, je croyais que vous ne le connaissiez que de vue.

— Moi? De vue? Gino? Comment aurais-je pu vous promettre ce que je vous ai promis si je ne le connaissais pas bien, très bien, mieux que Miss Warwick peut-être? Gino est un garçon extrêmement sympathique. Mais si bon, si faible qu'un être autoritaire en fait aussitôt sa victime. Voilà comme il est! Oh! il fut un temps, autrefois où nous nous voyions sans danger tous les jours, à toute heure je devrais dire. Une période de vrai bonheur pour tous les deux. Mais je parle d'un temps lointain, hélas! Maintenant Gino a changé. C'est cette femme qui est cause de tout. Cette femme, c'est une bête féroce!

— Vous voulez dire Miss Warwick? Je pensais que vous étiez amies.

— Qui? Elle et moi? Amies? Je suis son amie, si vous voulez, mais elle, elle me déteste. Elle est jalouse, tyrannique, soupçonneuse, elle s'imagine toujours qu'on cherche à lui enlever Gino. Mais ce n'est pas seulement de l'amour, vous savez. Il y a aussi de l'intérêt là-dessous : Gino doit rapporter à la maison l'argent qu'il gagne, tout son argent, jusqu'au dernier sou. Sinon, savez-vous ce qu'elle fait? Eh bien elle le bat. Et savez-vous ce qu'elle fait de cet argent? Elle le boit. Vous ne pouvez pas vous faire une idée de ce qu'elle boit. Aujourd'hui, tenez, elle s'est encore endormie après le *lunch* : elle avait entamé une bouteille de gin ce matin à dix heures, à deux heures elle l'avait vidée!

— Excusez-moi, dit Twinkle en pâlissant, il me semble voir une contradiction dans ce que vous avez dit.

— Une contradiction? C'est possible. Si vous saviez quelle vie je mène.

— Oui, reprit Twinkle. Vous avez dit : Gino doit rapporter à la maison tout l'argent qu'il gagne. Donc il habite chez vous. Et vous disiez tout à l'heure que vous ignoriez son adresse.

— Vous avez raison, mais... c'est que tout à l'heure je ne voulais pas vous la dire. Je ne voulais pas vous dire toute la vérité.

— Bref, ce matin, dis-je, vous l'avez vu à la maison?

— Oui, balbutia-t-elle, mais je vous en supplie, ne le dites pas à Dawn.

— Et vous lui avez parlé?

— Non, je n'ai pas pu... Je me suis enfermée dans la salle de bains et j'ai écrit le billet; puis je l'ai tenu tout prêt, en attendant le moment opportun. Quand Gino est sorti, je lui ai serré la main et je lui ai passé le billet sans que Dawn s'en aperçoive.

— Est-il sorti avant ou après le *lunch?*

— Après. Si j'avais un peu d'argent, je trouverais bien le moyen de lui parler seule à seul, et de lui dire tout, à votre sujet.

— Quel moyen?

— Je donnerais les sous à Gino qui les remettrait à Dawn, comme s'il les avait gagnés lui. Dawn, quand elle voit des sous, surtout s'il y en a un peu plus que d'habitude, se calme instantanément, elle m'envoie acheter une bouteille de gin et ainsi la journée passe. Ce serait facile alors pour Gino, surtout s'il avait en plus de quoi prendre un taxi, de venir à un rendez-vous.

— Il vous suffirait de combien pour l'instant? dit Twinkle en ouvrant son sac. Elle se mit à fouiller dans son portefeuille sans se soucier, à ce moment-là, d'accorder à Magdalena un regard qui pourtant, après tant de contradictions et d'absurdités, lui aurait au moins révélé quelque chose de positif. Magdalena, en effet, à la vue du sac et de l'argent qui allait en sortir plus vite qu'elle n'eût osé l'espérer, était restée le souffle court : incapable de se maîtriser, elle fixait avidement, à travers la fumée de la cigarette qui lui pendait aux lèvres, le portefeuille entr'ouvert, et elle clignait des yeux comme si les billets eussent jeté des éclairs.

— Je regrette, dit Twinkle en tendant l'argent à Magdalena. Je n'ai que neuf livres sur moi. Pensez-vous que ce sera assez?

Magdalena ne fut pas en état de répondre tout de suite. Elle saisit l'argent le plus vite qu'elle put et le fit disparaître au même instant.

— J'essaierai, dit-elle enfin, se ressaisissant à grand peine. Je tâcherai. *Je suis sûre* maintenant que je réussirai à le faire venir. Il faut jouer de ruse et qu'on ne s'aperçoive de rien. C'est une femme terrible, croyez-moi. Le tableau, par exemple, il était au grenier depuis très longtemps. J'avais complète-

ment oublié que ce tableau existait. Eh bien, sans rien me dire, en cachette, elle l'a envoyé à l'exposition. Naturellement, si elle l'avait vendu, elle aurait gardé tout l'argent pour elle.

— Comment? dit Twinkle, Gino lui-même ne s'était pas aperçu que le tableau n'était plus là?

— Oh ! lui... il s'en serait aperçu encore moins que moi !

— Et ainsi elle ne lui aurait pas même donné une part de cet argent qui après tout serait le fruit de son travail et sur lequel il aurait des droits sacro-saints.

— Qui, Dawn? Lui donner de l'argent à lui? Vous me faites rire.

— Mais alors cette femme est... c'est une criminelle ! s'écria Twinkle indignée, en se tournant vers moi.

— Criminelle, je ne sais pas, ma chère, répondis-je. Disons simplement qu'on ne peut pas se fier à elle.

— Et Gino, reprit Twinkle, fixant anxieusement Magdalena comment supporte-t-il tout cela? Comment le supporte-t-il?

— Oh ! Vous connaissez Gino... Vous devez le connaître bien puisque vous vous intéressez tant à lui.

— Nous étions assez amis, mais il y a si longtemps ! répondit Twinkle.

— Il n'a sûrement pas changé, dit aussitôt Magdalena. Toujours le même bon garçon. Il chante. Quoi qu'il arrive, on dirait qu'il est incapable d'être triste ou préoccupé. Il chante, il chante tout le temps.

— C'est vrai, dit Twinkle avec un soupir. Je suis contente qu'il n'ait pas changé. Et que chante-t-il? J'aimerais savoir...

— Des chansons italiennes. Je ne saurais pas vous les répéter. *Santa Lucia, O sole mio, Gelida manina,* et puis ce morceau d'opéra, tiré d'un célèbre opéra italien, je crois :

Scante col sangue mie...

Je n'en sais pas plus. Ce que je peux vous dire c'est qu'il n'arrête pas de chanter. Le matin à son réveil, je lui porte son café au lit, il n'aime que le café noir, très fort, très noir. Tant qu'il n'a pas pris son café, il reste étendu dans son lit, comme un mort ; mais après, il se lève, va à la salle de bains, et là, il commence à chanter, et d'une voix... Les vitres tremblent... Souvent les voisins protestent. Une fois nous avons même dû payer une amende : on avait porté plainte contre nous à cause de ça.

— Je vois qu'il n'a pas changé ! dit Twinkle, qui avait écouté les dernières phrases de Magdalena avec une sorte de ravissement.

Mais moi qui n'avais aucun motif d'être ravi, je songeais qu'il était clair désormais, d'après ce que venait de dire

Magdalena, que Petrucci vivait à demeure avec ces deux femmes et très probablement dans l'intimité de l'une et de l'autre. Sa liaison avec Dawn était connue de Magdalena, sa liaison avec Magdalena était peut-être ignorée de Dawn. Mais toutes deux lui étaient également affectionnées et on comprenait parfaitement qu'elles ne tenaient pas à nous le faire rencontrer. Dawn, violente et tout d'une pièce, avait nié le connaître et nous avait bel et bien chassés de chez elle. Magdalena, timide, hypocrite, calculatrice, avait eu l'idée de mettre à profit l'angoisse de Twinkle et de nous soutirer de l'argent. On pouvait même supposer que la terrible tyrannie de Dawn avait été inventée à cette fin, et peut-être (pourquoi pas?) en plein accord avec Dawn elle-même.

A peine Magdalena nous eût laissés, nous ayant donné rendez-vous pour le lendemain, au même endroit et à la même heure, j'exposai mes conclusions à Twinkle, avec tous les ménagements nécessaires. Twinkle ne parut pas ébranlée. Elle admettait (comment ne pas l'admettre?) l'intimité entre Gino et les deux femmes. Mais elle s'obstinait à croire à la franchise de Magdalena, au caractère intraitable de Dawn et à l'extrême besoin qu'avait Gino de notre secours. Elle déplorait surtout une chose : ne pas pouvoir, étant donnée la situation, risquer une nouvelle visite à Scarsdale Villas, où elle aurait presque sûrement trouvé Gino sans avoir à affronter Dawn. Le contact de cette mégère répugnait vraiment trop à sa bonne éducation.

Ainsi passai-je une autre soirée avec Twinkle, dans une atmosphère de romantique exaltation. Gino Petrucci, bien qu'invisible, vint avec nous au théâtre, soupa avec nous à l'*Ivy* et nous accompagna jusqu'à Brook Street.

Twinkle ne parla que de lui, tout le temps. Navrée de le savoir en cette compagnie, elle exultait à la pensée que désormais, sans aucun doute possible, elle l'avait retrouvé. Il était vivant, il était à Londres, il était là, sous le même ciel, il respirait l'air de Londres. Le matin, de sa belle voix de baryton, il chantait *le Trouvère* et *la Bohème;* il n'avait pas changé malgré l'âge, c'était le Gino Petrucci de toujours. A elle maintenant, à elle, Twinkle, de le tirer du fond de son abjection, de le ramener à sa véritable vie, de le sauver. Pour Twinkle — qui sait? — l'amour était peut-être indissolublement lié à quelque idée de mission salvatrice? Et là était peut-être la raison pour laquelle elle n'avait jamais consenti à m'aimer d'amour. Moi, je regrette, je n'ai jamais eu besoin qu'on me sauve. L'ardeur missionnaire ressuscitait en elle une passion que l'âge et l'absence avaient assoupie; son enthousiasme anéantissait tous les doutes, son plan de bataille renversait

toutes les difficultés. L'entreprise était désespérée, bien sûr, mais la mission n'en était que plus émouvante, plus haute, plus impérieuse.

Je cherchai à lui suggérer que Gino Petrucci qui, depuis vingt ans, n'avait jamais donné signe de vie, était vraisemblablement content de son sort ; son silence laissait entendre qu'il se trouvait très bien comme il était, où il était et dans la société qu'il s'était choisie. Il chantait ses airs d'opéra tous les matins. Après tout, peut-être *ne voudrait-il* pas être sauvé !

— Mais tu ne sais pas, tu parles sans savoir. Il m'aimait tellement ! Il est impossible qu'il ne soit pas heureux de me revoir ! répondait Twinkle.

Alors je lui répétais, avec toute la délicatesse dont j'étais capable ce simple raisonnement : ce n'était pas lui qui l'avait perdue, elle, mais elle qui l'avait perdu, lui. Vingt ans, c'est long. A tout moment Gino aurait pu se montrer, s'il l'avait voulu. Et en vingt ans l'idée ne lui en était jamais venue.

— Tu ne sais pas, tu ne peux pas comprendre, murmurait Twinkle pour toute réponse. Tu ne le connais pas ; je sais que Gino est malheureux, très malheureux...

Si malheureux qu'il croit être heureux, pensai-je. Mais Twinkle concluait :

— ... si malheureux qu'il n'a plus aucune volonté, aucun espoir. Il faut que je le voie et que je lui parle. Promets-moi que tu ne m'abandonneras pas et que tu m'aideras jusqu'à ce que j'aie réussi.

Je promis. Et sur cette promesse je lui souhaitai bonne nuit, comme la veille, sur le seuil de sa maison.

Et pourtant j'étais excédé. Oui, excédé, malgré tout le bien que je lui voulais. A Berkeley je fis arrêter mon taxi et me dirigeai à pied vers mon hôtel. Il bruinait. A mon âge c'était une imprudence. Mais j'avais besoin de me sentir seul, sans Gino Petrucci, à l'air frais, par les rues humides.

Je traversai Berkeley Square, descendis Berkeley Street et tournai vers Piccadilly. Les prostituées s'abritaient de la pluie aux entrées des magasins, entre les vitrines luisantes et sombres. De là, elles s'offraient aux passants hâtifs. Dans ces niches les unes étaient seules, d'autres par groupe de deux ou de trois. Je marchais lentement, d'un pas égal, sous mon parapluie. Je regardais au passage et il me semblait que c'était les vitrines qui défilaient devant moi, avec leurs prostituées immobiles, serrées dans leurs imperméables criards, coiffées de petits chapeaux à garnitures et bottées de caoutchouc. Je pensais à ma jeunesse lointaine, satisfait de ne pas trouver dans cette pensée le regret, mais l'apaisement. Je n'avais jamais, quand il était temps, offensé la vie par un refus. Main-

tenant la vie me récompensait : elle s'offrait à mes yeux comme un spectacle, se déroulait tranquillement comme un décor.

A l'angle d'Albemarle Street, le décor s'arrêta soudain. Sous la pluie, qui s'était mise à tomber plus fort, dans un groupe de quatre ou cinq femmes qui se serraient contre le mur, j'avais reconnu, bien que presque méconnaissable, Magdalena. Vêtue d'un ample trois-quarts rouge-géranium, un chapeau cloche sur la tête, gantée, un sac à la main, elle avait le visage tellement maquillé qu'à une certaine distance elle paraissait jeune. Sa voix d'abord me frappa, en l'entendant rire. Je m'approchai, bien dissimulé sous mon parapluie, et sous prétexte d'allumer un cigare, je m'arrêtai autant qu'il fut nécessaire pour me convaincre qu'il ne s'agissait pas d'une ressemblance.

Ainsi Magdalena, sur le passé de laquelle je n'avais jamais eu la moindre illusion, faisait encore le trottoir. Son visage était horrible. Le regarder me faisait mal. Sous la croûte rose et épaisse du fard, on distinguait les rides, sa bouche était empâtée de rouge à lèvres et elle cachait de son mieux sous un gros collier son cou décharné. Elle portait des lunettes à monture de celluloïd jaune, peut-être pour tout embrouiller, pour faire croire au passant que sans lunettes, après tout, elle ne serait pas si laide. Elle fumait, riait, parlait avec les autres. Je pensai que peut-être elle ne travaillait plus elle-même, mais pour le compte de quelque amie ; ou qu'elle faisait le trafic de quelque drogue prohibée ; ou encore que ce n'était plus l'appât du gain qui la conduisait en ce lieu, à cette heure, mais une habitude aussi vieille que sa vie, non plus le travail, mais le vice.

Je n'eus pas le loisir de vérifier laquelle de ces suppositions était la moins éloignée de la réalité. Il me suffisait d'ailleurs d'avoir un nouvel argument pour modérer, demain, les enthousiasmes de Twinkle. Mon cigare allumé, je m'éloignai discrètement. Cinq minutes plus tard je rentrai à mon hôtel et montai aussitôt me mettre au lit.

Mais contre mon habitude, je ne m'endormis pas tout de suite. J'éprouvais une sorte de mécontentement, une vague amertume, comme si quelqu'un ou quelque chose m'avait déçu. Depuis bien des années, je ne connaissais plus cet état d'esprit, depuis le jour où hommes et choses avaient cessé de me faire illusion. Qu'était-il arrivé?

J'y pensai posément et je découvrais avec stupeur que, peut-être sous l'influence de Twinkle, ma première opinion sur Magdalena, telle qu'elle m'était apparue d'abord à Scarsdale Villas, avait fait place à un jugement plus indulgent, plus chaleureux, plus romantique. Si bien que, sans m'en

rendre compte moi-même, j'avais éprouvé du chagrin à la rencontrer à Piccadilly, à la voir sous cet aspect. Le décor s'était brusquement fixé et moi, je le comprenais maintenant, j'avais encore une fois été jeune. La réalité, encore une fois, m'avait surpris et blessé. A soixante-dix ans, j'avais éprouvé la douleur d'un enfant qui casse sa poupée ou d'un adolescent qui voit s'offrir à lui la femme de ses rêves. Une seule différence : je ne m'abandonnais pas à l'exagération opposée, je ne tombais pas dans un pessimisme total : je savais que Magdalena n'était pas tout mensonge, non plus que la poupée, non plus que les rêves de l'adolescent.

MARIO SOLDATI.

(Traduit de l'italien par Paul-Henri Michel).

(A suivre.)

LA RUBRIQUE DU MOIS

MARGINALES

Le goût de la souffrance.

Voilà un an, à propos de l'Imposteur, *Marcel Jouhandeau m'écrivait : « Cette publicité autour de mon livre et de moi-même, ces photographies, ces ragots : vous ne doutez point que j'en souffre, n'est-ce pas? » Non, je ne doutais pas de cette souffrance; mais je savais que Marcel Jouhandeau se plaît à souffrir. Ce ne pouvait être pour une autre raison qu'un écrivain dont, trente années durant, nous avions aimé la délicatesse et la réserve, se prêtait soudain à ces manifestations.*

Depuis lors, Marcel Jouhandeau n'a pas quitté la voie douloureuse. Comme déjà il dut se mettre à la gêne pour écouter, sur son œuvre, chez son éditeur, le plus juste des panégyriques! Comme il doit souffrir de collaborer à des journaux qui naguère le couvraient d'insultes! Comme il doit être déchiré en livrant au public, tout ensemble, la photographie d'une mère sur son lit de morte, et celle d'une épouse dans sa parure naturelle de danseuse!

Et voici que, pour le lancement d'un nouveau livre, Élise-architecte, *il ouvre son cœur et son foyer à* Samedi-soir. *Il apporte une contribution volontaire à « Paris-Parade »; il permet qu'en première page, au-dessus de sa photographie et de celle de sa femme, on annonce : « Le plus mauvais ménage de Paris, » que l'on explique : « Les querelles de ce ménage fournissent un tribut réjouissant à notre littérature, » que l'on déclare : « Marcel Jouhandeau et son épouse Élise se sont épanchés dans le giron de notre collaborateur, » que l'on précise : « Plus Jouhandeau se plaint de sa femme, plus le nombre de ses lecteurs augmente, » qu'enfin un éditeur, avec autant de*

mépris de l'écrivain que de génie de la réclame, fasse imprimer sur la bande du nouveau livre : « Encore eux! »

Ah! cette fois, c'est trop accorder à ce furieux masochisme. Réveillez-vous, cher Marcel; regardez qui vous entoure, qui vous flatte, qui vous mène, et où l'on vous mène. Si vous ne le faites pour vous, faites-le pour des amis qui, n'ayant jamais douté de votre noblesse, souffrent eux-mêmes d'un tel spectacle, et n'ont pas le moindre goût pour ce genre de souffrance.

★

Dans une préface récente : « L'élégance est invisible, déclare Jean Cocteau. On remarque peu le remarquable. Il se distingue à la longue. » Sages paroles; mais qui eût attendu de notre brillant Cocteau qu'il portât sur son œuvre un jugement si sévère (et même injuste)?

★

Je voulais citer un autre texte; mais je ne retrouve pas le numéro de Combat *où il a paru. Quel dommage! L'auteur y montrait mieux que je ne saurais dire comment un écrivain doit se consacrer à son œuvre dans l'indépendance et le désintéressement; comment, l'œuvre faite, il doit se garder de l'avilir; comment il l'avilit, s'il en devient, à travers journaux et revues, le bateleur. C'était là, je crois, l'une des pages les plus nobles de Montherlant.*

★

Lecture de Poussin.

Quelle saveur, dans une époque de raffinement, de recherches et de contrainte, prend soudain la page la moins dégrossie, dès l'instant qu'elle exprime une belle âme! C'est le plaisir que donne, au sortir des Précieux (je dis des plus grands), une page de Poussin, avec sa lourdeur et sa gaucherie, ses archaïsmes et ses incorrections. Il est vrai que Poussin lui-même s'applique parfois, et devient impossible; mais il le fait rarement. Dans la plupart de ses lettres, il parle selon son cœur et ses moyens, avec une rude familiarité, à la fois simple et fier. A travers certaine discipline latine et malgré quelques italianismes (l'Italie décidément ne lui fut pas toujours heureuse), il laisse entendre la voix la plus franche de son temps, la plus proche de la terre et de l'âme paysanne. Le paysan, Poussin nous le rappelle par la verdeur du mot, le goût de la sentence (que de vieux proverbes chez lui!) le goût de l'image, la moquerie aussi, parfois amère,

qu'il exerce d'abord sur soi. Certaines de ses lettres offrent une attaque d'assez grande allure; et l'on n'oublie pas la phrase où il assimile ce qui dans la peinture ne peut s'apprendre au « rameau d'or de Virgile, que nul ne peut trouver ni cueillir s'il n'est conduit par le destin. » Mais je crois bien que sa lettre la plus belle, il l'adresse de Rome à M. de Chantelou, son protecteur, le 16 *novembre* 1664, *quelques mois avant sa mort. Beaucoup de mes lecteurs la connaissent; mais sans doute ne seront-ils pas mécontents de la relire. La voici. Il n'est rien d'elle qui ne soit digne de Poussin.*

Monsieur,

Je vous prie de ne pas vous étonner s'il y a tant de temps que je ne me suis pas donné l'honneur de vous faire savoir de mes nouvelles. Quand vous en saurez l'occasion, vous ne m'excuserez pas seulement, mais vous aurez compassion de mes misères. Il y a neuf mois que j'ai tenu ma bonne femme au lit, malade d'une toux de fièvre étique, qui, après mille remèdes inutiles, l'ayant consommée jusques aux os et m'avoir extraordinairement inquiété, est morte, quand j'avais plus besoin de son secours, m'ayant laissé chargé d'années, paralytique, plein d'infirmités de toutes sortes, étranger et sans amis (car en cette ville il ne s'en trouve point). Voilà l'état où je me trouve. Vous pouvez vous imaginer le demeurant. L'on me prêche la patience, qui est le remède à tous maux, laquelle je prends comme une médecine qui ne coûte guère, mais aussi qui ne guérit de rien.

Me voyant en cet état qui ne peut durer, j'ai voulu me disposer au départ. J'ai fait pour cet effet un peu de testament, par lequel je laisse plus de dix mille écus de cette monnaie à mes pauvres parents habitant à Andelys, qui sont gens grossiers et ignorants, lesquels, ayant après ma mort à recevoir cette somme, auront grand besoin du secours et aide de quelques personnes fidèles et charitables. Je vous viens supplier en cette nécessité de leur prêter la main et les conseiller et prendre leur protection, afin qu'ils ne soient trompés ou volés. Ils vous en viendront humblement requérir. Je m'assure sur l'expérience que j'ai de votre bonté que vous le ferez volontiers, comme vous avez fait de votre pauvre Poussin, en l'espace de vingt-cinq ans. J'ai si grande difficulté à écrire pour le grand tremblement de ma main, que je n'écris point présentement à M. de Chambray, que je prie de tout mon cœur de me pardonner. Il me faut huit jours pour écrire une méchante lettre, à peu à peu ou trois lignes à la fois,

et le morceau à la bouche. Hors de cette heure-là qui dure fort peu (mais qui m'offense l'estomac débile), il m'est impossible de former une lettre qui se puisse lire. Je l'honore comme il le mérite et comme celui à qui je me sens infiniment obligé. Voyez, je vous supplie, en quoi je vous peux servir en cette ville, et commandez-moi, qui suis de toute mon âme, Monsieur, votre très humble et obéissant serviteur.

LE POUSSIN.

★

On me conte une historiette, qui me paraît fort invraisemblable, mais assez divertissante. L'an dernier, dans une capitale étrangère, l'un de nos écrivains les plus connus (appelons-le R., pour changer l'initiale de son nom) vint en tournée de conférences. Il évoqua, comme il fait toujours, près d'un demi-siècle de littérature française. Le jour suivant, le directeur du cercle d'études pria ses élèves d'établir, sur une telle information, le bilan de nos Lettres modernes. Et voici comment purent se résumer la plupart des copies : « Depuis bientôt un demi-siècle, la littérature française connaît une période particulièrement brillante. La poésie, grâce à R., est devenue plus profonde et plus humaine. Le roman, dans l'œuvre de R., a pris tout ensemble une ampleur, une délicatesse, voire une musicalité, qu'il n'avait pas encore atteintes. Au théâtre, on peut négliger quelques succès tapageurs pour saluer dans les pièces de R. l'effort de rénovation le plus heureux. Mais n'allons pas oublier le domaine de la pensée : pensée morale et pensée sociale, pensée philosophique et pensée pathétique, pensée toujours attentive et scrupuleuse, telle qu'on en voit la parfaite expression dans l'œuvre, dans la personnalité, dans la vie et jusque dans la moindre parole de R. »

S'il se mêle un brin de fantaisie à cette histoire, voici une autre anecdote que l'on m'a donnée pour vérité pure. Il s'agit d'un écrivain non moins fameux (appelons-le D. en changeant de même l'initiale), qui veut aller en Amérique, mais redoute la dépense du voyage. Donc il s'adresse aux Affaires étrangères, afin qu'on l'envoie, lui aussi, en tournée de conférences. On accepte, on s'incline, on le félicite de servir ainsi son pays. Toutefois on lui demande, selon l'usage, quel sera le sujet de ses conférences. Et D., d'un air surpris, même un peu sec : « Le sujet? Mon œuvre, bien entendu. » D'ailleurs il faut dire que c'est un assez vaste sujet.

★

André Lhote, après son Traité du Paysage, *vient de publier un* Traité de la Figure. *C'est, on le pense bien, une œuvre excel-*

lente. Tant pis si j'y prends à mon intention une semonce assez verte, à l'occasion du peintre que précisément je place le plus haut, et dont j'aimerais le mieux parler. Oui, notre ami André Lhote écrit, au sujet des fresques d'Arezzo : « Léon Rosenthal célébrait les mérites de la section d'or adoptée par les cubistes, à propos de Piero della Francesca. Ce critique modèle, pour mieux comprendre nos constructions chiffrées, s'avisa, compas et rapporteur en mains, de calculer les angles dominants dans les fresques d'Arezzo. Il notait que, dans la Mort d'Adam, l'angle de 135°, avec parfois celui, supplémentaire, de 45°, se retrouve presque constamment. *Et de conclure :* On pourrait sans exagération dire que la *Mort d'Adam* est une symphonie en angles de 135° avec accords de 110°. *On aimerait rencontrer des préoccupations identiques chez les critiques d'art modernes. »*

Quelle leçon, et quel admirable exemple! Sans doute, je me suis toujours défendu d'être un critique d'art; mais j'y mettais un peu de coquetterie. C'en est fait : voilà qui me convainc pleinement de mon indignité.



Visite au Louvre.

Au Louvre, ce matin de janvier, je voulais revoir les Pèlerins d'Emmaüs. *J'entre dans une salle malpropre et misérable. Une vitre était brisée; un air glacé soufflait sur les Rembrandt et sur* la Dentellière. *Dans une salle voisine, autre vitre cassée et trou béant. Et deux chaises renversées interdisaient l'accès d'une troisième salle. Lendemain ou veille d'émeute? J'ai fixé sur un gardien un regard soupçonneux. Mais non, le pauvre homme grelottait dans son coin; nez rouge, teint blême, épaules voûtées, tout en lui attestait l'innocence, la longue fatigue et la résignation.*

L'idée me vint un instant qu'un tel abandon relevait d'une extrême sagesse. Car, d'une guerre à l'autre, à quoi bon rien entreprendre? Et pourquoi sauver du froid ou de l'humidité des Rembrandt que peut détruire demain la moindre bombe atomique? C'est aussi pour cette raison, sans doute, que le Louvre, six ans après sa réouverture, est encore privé de sa richesse fondamentale, j'entends celle que constitue l'école française.

Je ne méconnais point les efforts qui ont été accomplis. Mais comment n'être point frappé, maintes fois, par leur timidité ou leur incohérence? L'effort n'est pas vain, quand il aboutit à la nouvelle disposition des David, des Delacroix et surtout du Radeau. *Et l'on sait avec quel bonheur les salles de sculpture se trouvent rajeunies. Mais le salon carré est un échec; la salle des Primitifs italiens n'offre pas moins d'étriquement que de*

surcharge. Quant à la grande galerie, par son éclairage, par ses proportions, par son atmosphère, elle reste le refus et la négation de la peinture.

Il n'était pas facile de l'aménager, cette fameuse galerie du bord de l'eau. Mais peut-être, cloisonnée, eût-elle mieux joué son rôle. A coup sûr, on pouvait choisir un autre fond que ce blanc sinistre où se figent les toiles patinées et leurs cadres somptueux. On pouvait aussi mettre en bonne place, en bonne lumière, tel chef-d'œuvre, comme la Crucifixion *de Véronèse ou le* Concert champêtre, *qui étouffent et disparaissent dans une pénombre trop peuplée. Que l'on ne prétende point que la place fait défaut : les trois quarts des œuvres qui « ornent » cette galerie n'offrent aucun intérêt, et c'est bien la pire erreur que d'avoir, par tradition (car il ne peut s'agir de mauvais goût) enseveli quelques grands peintres sous une tourbe académique. On entretient ainsi la confusion, on fausse le sentiment du public et l'on détourne des musées les jeunes peintres.*

Pourquoi ne point reléguer dans les combles ces œuvres médiocres? On pourrait alors donner à l'école flamande, à l'école hollandaise, la place et la lumière qu'elles réclament. Avant tout, que l'on n'attende pas l'ouverture de nouvelles salles pour rappeler au Louvre les œuvres françaises qui périssent d'ennui sur les murs ignobles du Petit Palais. C'est à partir *de ces œuvres qu'il fallait entreprendre l'organisation du Louvre. Il importe que notre grand musée national ne soit pas le dernier à savoir et à montrer ce que nul aujourd'hui ne peut sérieusement mettre en doute : qu'il n'est qu'une école de peinture, qui, sur huit siècles, offre tout ensemble une constante lignée et le plus heureux, le plus exemplaire des renouvellements. Que l'on ramène donc au Louvre, il est temps, la* Pieta, *les Fouquet, les Clouet, les Georges de la Tour, les Poussin, les Watteau, les Chardin, les Corot, les Cézanne, les Van Gogh, les Renoir, quitte à rendre le Petit Palais* (1), *et quelques autres bâtiments du même ordre, à leur destination naturelle : c'est-à-dire aux expositions de mobilier et d'horticulture.*

Parmi les grands musées du monde, le Louvre pourrait être le plus riche; c'est aujourd'hui le plus confus et le plus décevant.

MARCEL ARLAND.

(1) L'exposition des chefs-d'œuvre de Berlin, au Petit Palais, est d'ailleurs fort bien présentée ; mais si, de ces pièces du pourtour, on se risque dans les ténèbres des salles françaises, on ne peut se retenir d'un sentiment de honte.

LES ESSAIS

MAURICE BARRÈS
par René Lalou

I. — Le lévrier et les chats siamois.

Maurice Barrès ne nous propose rien vers quoi nous nous sentions spontanément attirés. En ce qui me concerne, certains traits de sa vie m'ont toujours rebuté. Sa position dans l'Affaire Dreyfus, par exemple, et qu'il ait jugé absurde l'attitude de Zola ; plus généralement, son antisémitisme. Je lui reprochais aussi d'avoir traité de *nigaud* l'admirable professeur qu'il avait eu le privilège d'avoir pour maître. Celui dont un autre de ses disciples, Alain, écrivit (et j'aimais la démesure soudaine de cet homme mesuré) : « Je veux retrouver mon grand Lagneau, le seul Dieu, à vrai dire que j'aie reconnu. » Mais j'aurais passé sur Lagneau et sur bien d'autres griefs plus sérieux si l'œuvre de Barrès m'avait retenu par quelque côté. Malheureusement le symbolisme précieux de ses premiers ouvrages m'avait toujours empêché d'en pousser bien loin la lecture, me donnant une assez mauvaise excuse, mais dont je m'étais contenté, pour me dispenser d'ouvrir les autres. Dans la nouvelle expérience qu'après avoir lu l'essai consacré à Maurice Barrès par M. René Lalou (1) je me propose de tenter aujourd'hui, je m'efforcerai à plus d'endurance. Au début d'un article qu'il vient de donner à *Liberté de l'esprit* sous le titre *Actualité de Barrès*, M. Lalou imagine pour les besoins de la cause un lecteur de 1951 « qui découvrirait par hasard les livres de Maurice Barrès et s'y plongerait avec le seul souci d'y puiser une nourriture spirituelle. » Ce personnage n'est pas mythique : il me ressemble assez bien.

M. René Lalou nous avoue au début de son essai que ce n'est point sans anxiété qu'il entreprit lui-même, après vingt ans, la relecture de *Sous l'œil des barbares* et des livres de la même inspiration qui suivirent. Il eut la chance de n'être point déçu. Bien sûr, *Le Culte du moi* porte la marque de son époque et l'on peut y être choqué, nous dit M. Lalou, par des affectations préraphaélites de ce genre : *Il décroisa les mains de la jeune fille, et, foulant aux pieds les fleurs heureuses, il errait parmi la frivolité des libellules. Cependant elle le suivait de loin, délicate et de hanches merveilleuses*... M. Lalou nous conseille seulement « de passer outre, sans nous laisser arrêter par ces gentillesses de commande. » Mais la suite ne vaut guère mieux, où je trouve, par exemple, *des mon-*

(1) Librairie Hachette. Collection *Les Grands Écrivains français*, 1950.

tagnes bleues sous un ciel sombre constellé de pétales de roses et l'exaltation par le jeune Barrès du *parfum féminin de son âme*. Une phrase vraie dans tout le livre, à propos de je ne sais plus quoi, mais qui au livre lui-même me semble fort bien s'appliquer : *cela écœure comme une liqueur trop douce.*

Si *Un Homme libre* est plus sobre quant au style, la pensée n'en paraît que plus apprêtée. *Pour moi, uniquement curieux de surveiller mes sensations, et qui désire m'anémier, tant j'ai le goût des frissons délicats...* Il faut se faire violence pour aller au delà. *Mon* MOI *est jaloux comme une idole, il ne veut pas que je le délaisse.* Mais nous pouvons, nous, abandonner ce jeune homme prétentieux qui en tête à tête avec lui-même, *adore méthodiquement son corps et son esprit.* Patientons pourtant. Nous le voyons constater avec son ami leur commune impuissance à supporter la vulgarité et la grossièreté des Barbares environnants, à commencer par celles de leurs maîtresses, dont tous deux, par des clignements d'yeux, se signalent le manque d'élégance. Aussi les abandonnent-ils sans plus de façon, et fort peu élégamment, à notre sens. Ces deux dames les avaient, selon toute probabilité, initiés à l'amour, ce qui méritait tout de même quelque reconnaissance. Mais non, *c'est en m'aimant infiniment, c'est en m'embrassant que j'embrasserai les choses et les redresserai selon mon rêve.* Les deux garçons établissent leur budget, quatorze mille francs de rente (pas plus !), ils « liquident leurs appartements et leur situation sociale » (tout simplement !) et les voilà partis pour une sorte de Port-Royal laïc où ils s'enivreront de *toutes ces fièvres dont la bigarrure font leur âme si intéressante.* Retraite interrompue par une visite historique et sentimentale de la Lorraine, puis par un voyage à Venise... Mais à quoi bon poursuivre? Ces prétendus hommes libres sont plus loin de nous que les serfs du moyen âge. De nouveau, un seul mot sensé, dans tout cela : « Sans argent, plus d'Homme libre. » De tous les luxes abusifs, celui d'un certain raffinement de pensées, achetées à prix d'or et cultivées dans les serres chaudes d'une âme blasée, est le moins tolérable. Pour atteindre à la grandeur, le dandy doit être pauvre.

Je crois qu'il était préférable de ne point garder tout cela sur le cœur. Il n'empêche que je n'ai pas très bonne conscience. Persifler est toujours facile. Et peut-être n'était-il pas de bonne guerre, puisque guerre il y avait, de faire intervenir, en un tel sujet et pour un auteur de cette époque, la question de la fortune personnelle. Je me souviens du reste d'un texte où Barrès lui-même abordait honnêtement le problème :

Ah! j'entends bien ce que l'on peut me dire : que ce sont là des délicatesses, les langueurs de jeunes privilégiés. Je me rappelle ce que m'écrivaient les Annales de la Jeunesse laïque, *par la plume d'un professeur, M. Guy-Grand, que pour beaucoup de petits diables, malheureux, mal encadrés, déshérités, la famille, la nature, la religion, c'est-à-dire une maison, un jardin, une chapelle parfumée, cela n'existe pas, et qu'ainsi ces retours, ces complaisances vers les premières années sont encore un privilège de classe...*

La jeunesse, c'est pour une part aussi, et qui compense l'autre, l'acquisition d'une culture toujours plus étendue, gage d'exaltation et de compréhension. Mais sur ce point encore il faut accepter de vieillir et convenir d'un insidieux échec. Nous avons toujours tout à apprendre, à comprendre. De ce que j'ai lu, j'ai perdu le souvenir. Il reste quelques îlots que l'oubli submerge les uns après les autres. Plus, bien sûr, une vague impression globale, mais de moins en moins ressemblante à l'original. Sans parler des ouvrages que nous n'avons pas encore eu le loisir, le goût ou le courage de lire et qui, chez l'homme le plus cultivé, l'emportent de beaucoup par la quantité sur la maigre bibliothèque assimilée. Qui donc, vieillard pressé sur on ne sait quelle route, répondait, toujours courant, qu'il allait à l'école tâcher d'apprendre quelque chose? Platon, je crois. Et Barrès fait dire à Taine dans *Les Déracinés :* « Jusqu'au bout, j'espère pouvoir travailler. » Or, de Barrès, justement, j'ai tout à apprendre, puisque je n'ai encore rien trouvé à y prendre. Reculer le plus longtemps possible le moment de donner tort à un auteur est une des règles de la vraie critique, et qu'Alain me rappelait récemment. Mais je crains de pouvoir seulement parler aujourd'hui de Barrès comme je l'aurais fait hier d'Alain, précisément. Je veux dire : avant la révélation dont je suis encore, pour Barrès, à espérer la récompense. Tout au moins me proposai-je de faire preuve désormais du maximum de bonne volonté à son égard, guidé en cela par l'essai de M. René Lalou, et, plus encore, par les ouvrages de Maurice Barrès lui-même dont je vais essayer de continuer avec plus de bienveillance la lecture.

Et voici que dans Maurice Barrès, je trouve la règle même qu'à Maurice Barrès je voudrais appliquer et dont Rœmerspacher, l'un des *Déracinés*, faisait profiter Taine, le jour où il lui consacrait une étude : *En outre, la page était noble parce que d'instinct le jeune auteur pratiquait la grande règle de la compréhension, — qu'il faut toujours dégager ce qui, dans une œuvre, dans un homme est digne d'amour.* A propos du *2 novembre en Lorraine,* dernier chapitre d'*Amori et Dolori Sacrum,* Gide s'écriait : « Des tombes, des tombes partout et toujours. Porter des brassées de fleurs sur des tombes... Il s'agit, en vérité, bien de cela ! » A quoi M. René Lalou répond qu'une telle riposte marque seulement « l'exaspération qu'éprouve un levrier devant les mouvements d'un chat siamois : elle ne tient aucun compte de la sensibilité personnelle de Barrès ». Et n'était-ce pas Gide qui nous donnait ce conseil, dans son *Journal,* me semble-t-il : plus une œuvre est loin de nous, au départ, plus nous devons nous faire un devoir d'en tenter l'approche ; presque toujours nous en serons récompensés.

J'en appellerai d'abord à ces hommes dont le jugement m'importe, et qui furent enchantés dans leur jeunesse par le premier Barrès lui-même. Entre autres, François Mauriac qui a écrit au début de sa *Rencontre avec Barrès :* « Il m'avait été beaucoup plus qu'un maître durant ces sombres années de mon adolescence à Bordeaux. *Sous l'œil des Barbares, le Jardin de Bérénice, l'Homme libre,* m'avaient permis de ne pas perdre cœur. » Or ce sont les exemplaires où mon père avait puisé tant de bonheur, ce sont les

mêmes livres fatigués, jaunis, avec la signature d'un François Mauriac encore proche de l'enfance, qu'à mon tour, et sous son regard inquiet, je lis aujourd'hui, un peu triste de n'y pas trouver ce qu'il espérait. M'étant débarrassé de mes griefs en les formulant, je commencerai donc par faire confiance à ceux qui avaient vingt ans lorsqu'ils découvrirent l'auteur de *Sous l'œil des Barbares*. A René Lalou débutant qui lui avait adressé son *Histoire de la littérature contemporaine*, Maurice Barrès répondait en 1922 :

J'apprends beaucoup en vous lisant, car vous savez où la vie vous apprendra qu'on n'aime (et ne comprend, — qu'est-ce dans les arts que l'intelligence sans l'amour?) que les imaginations dont on a été ému à vingt ans. J'ai bien connu les Verlaine, les Mallarmé, les Villiers de l'Isle-Adam et j'ai peut-être contribué à les révéler; eh! bien, déjà les Sainte-Beuve, les Hugo, les Baudelaire empêchaient ces hommes de ma vingt-deuxième année d'entrer dans mon esprit où les admirations de ma dix-huitième année en quelques soirées avaient occupé toutes mes capacités. Alors, ce qui est né depuis vingt ou trente ans et dont je puis prononcer les noms, c'est à vous que je demande ce que j'en dois croire...

Nous n'irons pas, en sens contraire, jusqu'à demander aux Mauriac, aux Malraux ce que de Barrès nous devons croire. Mais l'admiration qu'ils continuent de lui porter nous sera une indication qui nous permettra de ne plus être uniquement fascinés par ceux qui, de notre vingtième année furent les maîtres : Malraux, Mauriac. Il ne s'agit pas, au nom de cette règle d'amour posée *a priori*, de tricher avec ce que nous éprouvons et, par exemple, de renier les jugements formulés spontanément à la lecture de *Sous l'œil des Barbares* et *d'Un Homme libre*. Il convient seulement de ne point exagérer la portée de notre hostilité et surtout de ne pas en inférer de ces livres à ceux qui suivirent. Faire en toute lucidité la part du feu est un précepte essentiel, et pas seulement dans le domaine de la critique littéraire. Je veux dire qu'en ce point réside une des conditions trop souvent négligées de l'art de vivre. Notre première réaction, à laquelle nous nous abandonnons si nous n'y prenons garde, est toujours de généraliser hâtivement. Et, notre position prise, d'ignorer de façon systématique tout ce qui ne cadre pas avec elle. Non qu'il faille indéfiniment remettre en cause l'objet de nos dilections ou de nos réprobations, une fois qu'en toute lucidité nous l'avons choisi ou condamné. Seulement la vie n'est pas si simple. Nous devons avoir le courage de reconnaître que dans la complexité du réel nous avons fait un choix qui, aussi raisonné fût-il, pour un autre ou dans d'autres circonstances, aurait pu être autre. Ainsi apprenons-nous à respecter l'opinion d'autrui. Ainsi nous délivrons nous de l'obscure mauvaise conscience dont est contaminée notre foi si nous nous fermons automatiquement à ce qui, dans les faits, attente à l'intégrité de ce que nous considérons comme la vérité. L'absolu n'existant pas, il faut nous satisfaire du relatif et avoir l'honnêteté de le considérer comme tel, même si nous lui souhaiterions une valeur générale et universelle. C'est ce que tout le monde appelle

« regarder les choses en face », mais aussi ce que presque personne ne fait. Ces remarques d'apparence banales se révèlent extrêmement fécondes dans la pratique de la vie. En politique, par exemple. Et plus encore dans cette politique supérieure qui est celle de nos rapports avec autrui et avec nous-même. De quoi je trouve confirmation là où à vrai dire je l'attendais le moins, et ce m'est une leçon : dans le Maurice Barrès même du *Culte du moi*. De son adversaire politique Charles Martin, dont il aimerait connaître les convictions sans chercher à lui imposer les siennes (ce qui paraît suspect à ce brave homme) le Philippe du *Jardin de Bérénice* dit :

Ah! celui-là n'est pas un égotiste, il méprise la contemplation intérieure, mais il vit sa propre vie avec une si grossière énergie qu'il la met perpétuellement en opposition avec chaque parcelle de l'univers. Il ignore la culture du moi : les hommes et les choses ne lui apparaissent pas comme des émotions à s'assimiler pour s'en augmenter; il ne se préoccupe que de les blâmer dès qu'ils s'écartent, de l'image qu'il s'est improvisé de l'univers. Dans la vie de relations il est un sectaire; dans la vie de compréhension, un spécialiste. Il voit des oppositions dans la multiplicité et ne saisit pas la vérité qui se dégage de l'unité qu'elles forment. A chaque minute et de tous aspects, il est « l'Adversaire ».

A la théorie près du culte du moi, qui sous cette forme toujours trop exclusivement émotionnelle, ne nous paraît guère plus défendable que par le passé, il y a là un autre ton. C'est aussi bien que *le Jardin de Bérénice* est un autre livre, un beau livre. Mais la même leçon se dégageait d'*Un Homme libre* qu'un Christ du Vinci avait enseignée à Philippe : au lieu d'étriquer sa vie, il fallait épanouir devant son intelligence la part de beauté qui sommeille dans toutes choses. Levrier et chat siamois, disait M. Lalou. Mais, dans ses *Cahiers*, Barrès écrivait un jour de Jaurès, sans chercher à ennoblir le lieu commun : il *irrite mon esprit comme la vue d'un chat irrite un chien*. Ce qui ne l'empêcha pas, malgré l'opposition de leurs idées politiques, de fréquenter Jaurès, de comprendre sa grandeur, peut-être de l'aimer. Et voilà qui rachète à mes yeux Zola, Dreyfus et même Lagneau.

II. — Un grand écrivain français.

Entre nous, le premier Gide ne vaut pas beaucoup plus que le premier Barrès. Seulement comme Gide bénéficie encore du préjugé favorable dont Barrès se voit depuis longtemps privé, chacun passe sous silence les raisons qu'il aurait de nuancer son admiration. C'est toute la question du *prestige*, l'une des plus importantes de la critique littéraire, mais dont on omet presque toujours de tenir compte. La même page selon qu'elle sera d'un quelconque Dupont, de Barrès ou de Gide apparaîtra à un lecteur d'aujourd'hui inintéressante, démodée ou lourde de sens. Nous agissons tous un peu comme le visiteur du musée qui regarde le nom du peintre avant de porter un jugement sur sa toile. Et moi-même,

je ne cite jamais tel écrivain, auteur de dix ouvrages, qui se croit du génie et qui en a peut-être : mais il n'est pas dans le catalogue. Comment, de l'ensemble des pages non lues ou mal lues, est-on passé à la reconnaissance officielle d'une œuvre? Pour que les poèmes d'un Saint-John Perse, par exemple, soient, je ne dis pas même admirés, mais encore lus avec le minimum d'attention d'où peut seulement naître l'approbation, il a fallu que M. Léger se soit imposé en tant que Saint-John Perse. Quelques-uns en ont décidé qui n'eurent probablement pas tort. Il resterait à prouver qu'il n'y a jamais d'erreur. De toutes façons, une fois homologué, le génie, ou même seulement le talent, ne sont plus de longtemps remis en question. Jusqu'au jour où, la mode ayant changé, il devient de bon ton de condamner sans même y aller voir l'ancien maître. L'intéressé devra alors attendre dans un coin désaffecté du Panthéon des Poètes qu'une nouvelle génération le redécouvre, ce qui arrivera cent ans après sa mort, si ce n'est à la suite d'un purgatoire plus long encore, ou jamais. Barrès n'a pas encore été retrouvé et ce n'est pas ma modeste tentative de réhabilitation qui y changera quelque chose.

Mais nous le comparions à Gide, et je me souviens que Thibaudet, déjà, avait fait le rapprochement. Il ajoutait qu'avant eux Flaubert avait dû, lui aussi, apprendre à se débarrasser des trompeuses beautés de la prose poétique. Ce que j'ai aimé dans Barrès (car j'ai fini par l'aimer) c'est précisément « le style plus maigre et sec, inspiré de Michelet et de Stendhal » que Thibaudet admirait en l'auteur de la trilogie du *Roman de l'énergie nationale*. Mais c'est attendre bien longtemps dans la chronologie de son œuvre avant de rendre justice au style de Barrès. *Le Jardin de Bérénice*, qui date de 1891, m'en révéla les beautés, encore légèrement apprêtées, certes, mais déjà rigoureuses. Ce fut la ravissante apparition de Bérénice enfant qui me conquit. Puis tant de pages de la qualité de celle qui s'achève ainsi :

Aux Alyscamps, un de ces soirs, mes années écoulées me semblèrent pareilles aux sarcophages vides qui bordent, sous des platanes, cette mélancolique avenue. Mes années sont des tombeaux où je n'ai rien couché de ce que j'aimais; je n'ai abandonné aucune des belles images que j'ai créées, et Bérénice, qui me fut l'une des plus chères, est ressuscitée...

Un reste de préciosité n'empêche pas et, peut-être, facilite la découverte de cette merveille de plus en plus oubliée par notre époque : la poésie dans le style, qui est le contraire du style poétique. Et, bien sûr, « les idées » qui nous sont aujourd'hui si chères sont frêles ici, et la philosophie courte. Mais la beauté du Verbe est parfois plus lourde de signification latente que le sens manifeste qu'on lui a voulu. Voici que *le Jardin de Bérénice* me révèle rétrospectivement des beautés dans *Sous l'œil des Barbares* et dans *Un Homme libre*, lesquelles cachées sous trop de fioritures, m'avaient d'abord échappé : certaines *Concordances* du premier et, dans le second, on a vu déjà que j'ai su prendre quelque chose.

Voici que pour ce qui soudain me déçoit dans *le Jardin de Bérénice* je me sens rempli d'indulgence.

J'ai beaucoup aimé aussi certains chapitres de *Du sang, de la volupté et de la mort* (qui datent à peu près des mêmes années). Non pas certes le célèbre et si fade *Amateur d'âmes*. On y retrouve une complaisance de l'homme Barrès à soi-même qui devient, chez l'écrivain Barrès faiblesse pour ce qu'il y a de plus artificiel dans l'écriture. Une âme veule jusque dans sa nostalgie de l'héroïsme, un cœur saturé de larmes faciles, de trop sinueuses arabesques, un goût suranné du décoratif. Et, précisément, le mot même de *décoratif*, si dérisoire, gâche en l'achevant une belle nouvelle de ce recueil, *les Deux femmes du bourgeois de Bruges*. Il n'empêche que les meilleures pages de *Du sang, de la volupté et de la mort* rappellent Chateaubriand, celui de *la Vie de Rancé* où un dépouillement rigoureux n'exclut pas la somptuosité des cadences. On peut aussi se livrer au petit jeu de ce qui s'y trouve préfiguré des écrivains de l'avenir. Montherlant, bien sûr (inutile de citer) ou Malraux : *Tant de fois lavées et si muettes, ces longues salles pourtant ne peuvent me refuser l'aveu de la plus violente vie nerveuse qu'il ait été donné à l'homme de vivre...* (A ce mot près de *nerveux* aussi amenuisant que le *décoratif* de tout à l'heure et dont, avec les termes dérivés, Barrès, toujours fit trop grand usage). Ou beaucoup moins attendu, le meilleur Cocteau : *Les enfants, qui discernent admirablement les choses sérieuses, les nomment des enfantillages à mesure qu'ils deviennent des grandes personnes...* Ou le meilleur Jouhandeau : *Je ne sais pas comment cela se fait, mon ami, mais vous qui êtes parfois si dur et, je peux bien vous le dire, un peu grossier, vous trouvez parfois aussi des choses tellement délicates que personne ne vous vaut. Et soyez bien sûr que personne au monde ne compte pour moi, sinon vous...*

Avec *les Déracinés*, nous arrivons à un Barrès dont on voit mal comment on peut contester la grandeur, si seulement on l'a lu. M. Lalou a raison de placer ce livre juste après *le Rouge et le noir* et *l'Éducation sentimentale* et, de toutes façons, parmi les dix romans sociaux les plus représentatifs du XIXe siècle. En dépit de ce que son thème a d'un peu étroit (celui-là même des déracinés coupés à Paris du génie de leur province natale), il y a là une prédication plus que jamais importante, moins sans doute du point de vue politique qu'éthique. Le chapitre intitulé *Visite de Taine à Rœmespacher* est, quant à la forme et quant au fond, un des sommets de la littérature romanesque française. Il faut attendre la page 36 des *Déracinés* pour trouver le premier épanchement lyrique, qui est du reste beau et digne encore de Chateaubriand :

Rien de plus fort que le vent du matin qui s'engouffre au manteau du nomade, quand, sa tente pliée, il fuit dans le désert. Quitter les lieux où l'on a vécu, aimé, souffert. Recommencer une vie nouvelle! Parfois c'est la délivrance... Mais ceux-ci, au seuil de la vie, déjà leur amour est pour tous les inconnus : pour le pays qu'ils ignorent, pour la société qui leur est fermée, pour le métier étranger aux leurs.

Ces trop jeunes destructeurs de soi-même aspirent à se délivrer de leur vraie nature, à se déraciner.

Que l'on soit ou non sensible à la gravité de ce qui est ici en cause, ce qu'on ne peut dénier à ce Barrès-là, comme à celui du *Jardin de Bérénice,* c'est le style. Il avait bien sa place, à côté de Chateaubriand et de Stendhal dans la célèbre collection *des grands écrivains français.* Mais il nous faut maintenant chercher quel est l'homme que ce style révèle.

III. — Un cœur de pourriture dans un cœur de vermeil.

A mesure qu'on travaille, on se dégoûte d'ornements inutiles, de toutes les virtuosités, de tout ce qui n'est pas nécessaire, écrivit le Barrès de *la Colline inspirée.* Nous sommes loin de *Sous l'œil des Barbares* où il était assuré que *rien ne vaut que par la forme du dire.* Si le style c'est l'homme, il se détériore ou se parfait en même temps que lui. Barrès lui-même nous invite implicitement à rechercher ici ce qui, dans ses mythes et dans ses thèmes familiers, correspond, à une nécessité intérieure. La Lorraine, par exemple (et c'est l'exemple qui s'impose le premier) si elle est surtout littérature dans les *Barbares* et *l'Homme libre,* ne l'est plus, ou elle est bien davantage que cela dans *les Déracinés.* Barrès put dire à Jérôme Tharaud : « J'ai créé la Lorraine comme d'autres ont créé la République ; » mais aussi : « Il faut être dans sa vérité, Tharaud. En Lorraine, je suis dans ma vérité. »

M. Lalou estime que, chez Barrès, « l'intelligence avait pour mission de procurer des occasions de s'émouvoir à une sensibilité capable assurément d'être vive et profonde, mais rapidement émoussée et menacée de tomber dans un instinctif *tædium vitæ* ». Le jeune interlocuteur imaginaire de *Huit jours chez M. Renan* se déclarait *orgueilleux de soi parce qu'il sentait si profondément les choses.* Toutefois, il n'avait déjà pas tant de sensations qu'il ne dût les recueillir avec soin et les exploiter. Ce que Maurice Barrès fit toute sa vie. Seulement, il finit par s'en tenir à ce qui était chez lui non pas affectation, mais affection de l'âme. La Lorraine, bien sûr. Mais sa vérité n'était pas bornée à la Lorraine, ni même à la France. Nous voyons tour à tour Venise, Aigues-Mortes, Tolède, enfin un Orient plus rêvé que possédé, jouer pour lui le rôle qu'il aurait voulu confier à la seule Lorraine ou à la seule France, lesquelles pourtant ne lui suffisaient pas : et s'il y revenait toujours c'était par une sorte de fidélité volontaire et pour cette raison que l'homme qui ne se borne pas laisse tout échapper de ce qu'il voulait étreindre. De même qu'il avait tendance à élargir *sa* Lorraine aux limites du monde enfin tout entier possédé dans son passé et chéri dans son avenir, de même la religion de la patrie finit-elle par lui paraître insuffisante. M. Lalou, rappelle après beaucoup d'autres que le désir de rattacher l'être éphémère à une réalité plus durable, justifiait le nationalisme de Maurice Barrès. On connaît son aveu : *Si j'avais pensé le monde*

comme j'ai pensé la Lorraine, je serais vraiment un citoyen de l'humanité. Mais voici qu'il va plus loin encore. La terre elle-même est maintenant trop petite pour son exigence. Reste le ciel. C'est le célèbre cri : *Je sens que depuis des mois je glisse du nationalisme au catholicisme. C'est que le nationalisme manque d'infini.* L'égotisme du *Culte du moi* lui fut d'abord un moyen de se délivrer de la hantise de la mort. Mais il dut bientôt convenir de son insuffisance : *La sensation d'aujourd'hui se substitue à la sensation précédente. Un état de conscience ne peut naître en nous que par la mort de l'individu que nous étions hier.* L'enracinement lorrain, la volonté de s'insérer dans une tradition séculaire, furent pour Barrès une façon d'échapper à cette perdition en substituant la continuité d'une communion à la discontinuité des sensations. On le voit dès *Un Homme libre :*

Oui, une partie de mon âme, toute celle qui n'est pas attachée au monde extérieur, a vécu de longs siècles avant de s'établir en moi. Autrement, serait-il possible qu'elle fût ornée comme je la vois! Elle a si peu progressé, depuis vingt-cinq ans que je peine à l'embellir! J'en conclus que pour l'amener au degré où je la trouvai dès ma naissance, il a fallu une infinité de vies d'hommes. L'âme qui habite aujourd'hui en moi est faite des parcelles qui survécurent à des milliers de morts; et cette somme, grossie du meilleur de moi-même, me survivra en perdant mon souvenir.

Et revoici le lieu commun qu'à propos des *Études sur le temps humain* de M. Georges Poulet je signalais dans une précédente chronique, le même de Pascal à Baudelaire et que Barrès formule ainsi dans *Amori et Dolori Sacrum :* « Nous sommes le prolongement et la continuité de nos pères et mères. C'est peu de dire que les morts pensent et parlent par nous ; toute la suite des descendants ne fait qu'un même être. » Seul remède contre le désespoir d'être et de n'être plus? Trop volontaire pour être efficace. Restait la religion catholique, vers laquelle nous avons vu qu'il se sentait attiré. Mais de cette fuite en avant qu'est la foi, Maurice Barrès se révéla incapable. Restait la souffrance. Il ne s'agissait plus des douleurs rêvées et comme espérées de l'adolescent du *Culte du moi*, celui qui murmurait assez ridiculement : *O mon âme, enseignez-moi si je souffre ou si je crois souffrir.* Mais dès cette époque lointaine le vertige du néant était déjà mêlé chez lui aux prestiges de la vie. Enraciné, certes Barrès l'était, mais sur la terre des hommes. Déraciné, oui, mais par la mort.

Déjà sa Bérénice *était particulière en ceci que pour charmer son imagination il suffisait du plus banal des romanesques, du romanesque de la mort.* C'est dans une mise en scène poétique, mais de moins en moins littéraire de cette angoisse, que Barrès chercha toujours un semblant de salut. Et qu'étaient pour lui la Lorraine, Venise, Tolède, l'Orient, Sparte, le Gréco, qu'était le christianisme lui-même, sinon des formes privilégiées de la poésie? Il quêta donc une sorte de bonheur dans cela qui lui faisait horreur mais qui pourtant insidieusement l'attirait. Cette délectation, à l'origine, on aurait pu la croire artificielle, comme tant de pièges

qu'en toute connaissance de cause il se tendait à lui-même, mais les années montrèrent combien elle correspondait chez lui à une exigence fondamentale. Nécrophilie pourtant d'une espèce assez courante (oui, le plus banal des romanesques) ; érotisme de la mort que, sous une forme plus brutale, adaptée à la brutalité des temps nouveaux, nous retrouverons chez certains de ses successeurs, nos contemporains. L'héroïne d'un *Amour de Thulé* aimait tout ce qui *aide à la décomposition, comme si elle eût mieux joui de sa beauté parmi ce qui meurt et mieux établi son empire sur des forces désagrégées*. Ce que le chaste amant de Bérénice goûtait dans le parfum léger de son corps, c'était *toute la saveur de la passion et de la mort*. L'odeur de la rose et du lys est toujours mêlée chez Barrès à celle de la pourriture. *Amori et Dolori Sacrum* appartient, nous dit-il, à la même veine que *Du sang* : la mort et la volupté, la douleur et l'amour s'y appellent. Barrès nous y confie qu'à Paris, on n'est jamais mieux étourdi par l'odeur des roses que si l'on accompagne, en juin, les corbillards chargés de fleurs ; qu'en Italie, les entremetteuses, pour faire voir les jeunes filles dont elles disposent, les asseoient sur les tombes dans les églises ; qu'en Orient, les femmes prennent les cimetières pour jardins. Voici maintenant qu'il nous dit à peu près de don Juan ce que M. Lalou laissait entendre à son sujet :

Que don Juan ait eu de telles imaginations, je ne m'étonne pas. Certaines épouvantes attirent les êtres de qui les nerfs ont épuisé beaucoup de façons de s'émouvoir. Elles les désennuient, réveillent leur sensibilité usée sur tous les autres points. La volupté et la mort, une amante, un squelette, sont les seules ressources sérieuses pour secouer notre pauvre machine. Et encore, bien vite auprès d'elles on s'endort.

Le Sturel des *Déracinés* (qui est pour une part le jeune Barrès lui-même) se répète la phrase de Julie à Saint-Preux, dans son billet posthume : « Adieu, mon doux ami ; quand tu verras cette lettre les vers rongeront le visage de ton amante et son cœur où tu ne seras plus. » Il s'enchante aux descriptions qui lui sont faites par Astiné Aravian, de Tiflis, à l'odeur de mort et de roses (encore !) Bien plus tard, auprès de Thérèse Alison, il songe avec une volupté égoïste que leur bonheur s'évaporera dans la vie comme un parfum perdu. Nous le retrouverons dans *l'Appel du soldat : Il faut le goût de la cendre dans la coupe du plaisir. Pour s'arrêter au plus beau paysage, Sturel y veut des tombes parlantes.* Par Sturel comme tout à l'heure par don Juan, nous sommes ramenés au Barrès de M. Lalou :

A vingt-quatre ans, c'est un tel bonheur d'avoir des émotions, et dans cet âge le choix en est si maigre que Sturel jouissait violemment de son anxiété. Comme certains jeunes gens vigoureux et braves, plus que dans un morne bien-être se plaisent à recevoir des coups atroces, certains nerveux ne goûtent jamais mieux la vie que dans des angoisses exaltantes.

Mais il s'agissait d'un jeu dangereux. A mesure que l'âge venait, ce n'était plus un divertissement que dans le sens le moins frivole

du terme. L'érotisme impliqué par l'œuvre de Barrès est peut-être lui-même moins intellectuel et volontaire qu'il ne semble. Je songe à l'enfant Bérénice livrée aux vieillards et fort audacieusement nommée Petite Secousse. Je songe à cette violente jouissance éprouvée par Sturel. A cette chair torturée il restait l'amour (restait-il l'amour?) et la mort. A cette âme blessée, il restait l'art. Écoutons Maurice Barrès s'émouvoir au souvenir de René de Châlons, prince d'Orange, qu'après sa mort Louise de Lorraine, sa femme, fit statufier en squelette :

C'est, en marbre blanc, un corps debout, à moitié décomposé, mais qui, de sa main, soutient, élève encore son cœur, son cœur de pourriture, prisonnier d'un cœur de vermeil. Qu'il est jeune, élégant, ce cadavre défait, avec ses reins cambrés, et tout le souvenir de son aimable énergie! En dépit de ses jambes dont les chairs dégouttent et de sa poitrine à jour, dans cette tête pareille au crâne qu'Hamlet reçoit du fossoyeur, sa femme amoureuse aime encore le souvenir des regards et des baisers. Titania qui caresse sur ses genoux l'imaginaire beauté de Bottom me touche moins que cette Louise qui, sous la terre, et tel que le ver dans le tombeau le fit, voit son ami désespéré lui tendre son cœur pour qu'elle le sauve des lois de la mort...

Ainsi Barrès enferma-t-il son cœur périssable dans ce cœur de vermeil qu'est son style. A ses plus beaux moments, ce style se fait tellement dépouillé et concis qu'il disparaît, ce qui est se manière à lui d'être le plus efficacement présent. C'est le sobre cri d'*Amori et Dolori Sacrum :* « O nuit, puisses-tu bientôt passer. Mais elle est un pas vers la mort, dont je me fais, ce soir, une idée nette. » Il y avait déjà dans *Un Homme libre* des fins de phrases aussi abruptes — et tellement émouvantes ! Au delà de toutes les attitudes et des derniers subterfuges, voici enfin le Barrès que nous sentons le plus proche de nous. Un Barrès qui nous est fraternel

CLAUDE MAURIAC.

POURQUOI ÉCRIRE?

— *Pourquoi écrivez-vous?*
— *Parce que.*
Blaise CENDRARS.

Est-ce simple coïncidence? Quatre ouvrages viennent simultanément de paraître, qui traitent de la condition de l'écrivain et des conditions d'existence de la littérature dans notre Société. Il s'agit de *Mort de la littérature,* de Raymond Dumay (1), *Pourquoi j'écris,* de Vincent Pritchett, Elizabeth Bowen et Graham Greene (2), *Portrait du héros,* de Pierre-Henri Simon (3) et *le Tombeau de Vincent du Bono,* d'Arnold de Kerchove (4). Quatre

(1) Éd. Julliard.
(2) Éd. du Seuil.
(3) Éd. du Seuil.
(4) Éd. de la Maison du Poète (Bruxelles).

ouvrages, dont les deux derniers semblent un peu une illustration des thèmes et des thèses des deux premiers.

D'aucuns penseront qu'il y a quelque légèreté, en 1951, à s'inquiéter de ces problèmes, alors qu'on a d'excellentes raisons de se demander si, dans un avenir aisément concevable, celui qui se posera — et sera résolu sans qu'on ait à s'en soucier — ne sera pas le problème de l'existence même de la littérature et, partant, des littérateurs. D'un point de vue qui n'est pas nécessairement celui de Sirius, on peut pourtant considérer que si, en des circonstances du même genre et toutes choses égales d'ailleurs, les Byzantins crurent bon de débattre du sexe des anges, c'est vraisemblablement en se disant qu'ils n'avaient rien de mieux à faire. Il y a peut-être plus de modestie que d'orgueil, plus de sage résignation que de hautaine indifférence, dans une certaine forme de détachement...



On dit qu'il n'est pas noble aux auteurs de plaider pour le vil intérêt, eux qui se piquent de prétendre à la gloire. Mais on oublie que, pour en jouir seulement une année, la nature nous a condamnés à dîner 365 *fois.*

BEAUMARCHAIS.

A la fameuse question : *Pourquoi écrivez-vous?*, tarte à la crème des enquêteurs en mal de copie, bon nombre d'écrivains, moins laconiques que Blaise Cendrars, ont répondu de manière circonstanciée, de Charles du Bos à Jean-Paul Sartre, en passant par quelques-uns de ceux dont il va être question plus loin. Aucun, pourtant, n'a songé à répondre : « J'écris pour gagner de l'argent. » Il est vrai que ceux-là qui pourraient faire cette réponse ne sont généralement pas de ceux dont on se préoccupe de savoir s'ils existent, s'ils écrivent, ni pourquoi, ni ce qui, journalistes ou écrivains « alimentaires », les a poussés à le faire, plutôt que de consacrer leurs soins à quelque industrie moins hasardeuse. Il est vrai aussi que le propos ferait sourire, et douter du bon sens de qui le tiendrait : chacun sait (et feint d'ignorer) que, sur dix écrivains, huit sont pauvres et le restent leur vie durant, tandis que les deux autres doivent leur bien-être à tout autre chose que la littérature. Il est, à ce propos, quelques vérités inconvenantes à rappeler. Nous verrons pourquoi elles sont inconvenantes, commençons par les énoncer.

La littérature ne « paie » pas. La littérature ne « nourrit pas son homme ». La littérature est le dernier des métiers. Ce n'est pas un métier? Justement, si. C'est *aussi* un métier, si l'on entend par ce mot toute activité avouable à laquelle un homme consacre le meilleur de son temps et de ses forces, lui demandant en échange d'assurer, si modestement que ce soit, sa subsistance et celle des siens. On trouve naturel (et ce l'est) que le cultivateur ou l'épicier, que l'imprimeur ou le libraire vivent de l'industrie qu'ils exercent. Personne ne semble s'étonner que l'écrivain, lui, ne le fasse pas.

On l'imaginerait volontiers exerçant, pour assurer son existence — et la justifier — le métier de cultivateur ou d'épicier, et ne s'employant qu'à journée faite à écrire ces livres du commerce desquels vivront, eux, l'imprimeur et le libraire. Qui plus est : « Nos bourgeois — écrit Raymond Dumay — qui pensent ne rien devoir aux artistes, se conduisent avec eux comme des profiteurs. » Un Français, par exemple, manque-t-il jamais l'occasion de se prévaloir du fait qu'il appartient à la patrie de Balzac et de Proust? Mais il se garde bien, par contre, de se demander comment et de quoi vit celui qui sera peut-être le Balzac du XXe siècle ; quant à Proust, il est heureux, ainsi que le fait remarquer Raymond Dumay, qu'il n'ait pas eu à attendre de ses lecteurs les moyens matériels d'écrire *le Temps perdu*...

L'on tient pour normal que l'écrivain ait un « second métier ». Pourtant — je cite encore Raymond Dumay — : « Les gens de bon sens sont d'accord : le second métier n'est pas interdit à l'écrivain ; mais s'il est trop accaparant ou se prolonge trop longtemps, il risque de tarir l'inspiration. On peut dire qu'à peu près tous les grands auteurs lui ont échappé un jour ou l'autre, qui par les sinécures grassement payées, comme Gœthe, qui par la prison, comme Cervantes. » Le second métier dévore ce dont l'écrivain a le plus besoin : le temps, — le temps de penser son œuvre, et de l'écrire. Écoutez V.-S. Pritchett : « Je ne veux pas d'argent. Je veux du temps. Je voudrais avoir le temps de faire ce que j'appelle mon propre travail. La maladie ou la prison me le donneraient et comme je deviendrais du même coup un écrivain subventionné, personne ne pourrait m'accuser de cupidité ». (N'est-il pas curieux que Dumay et Pritchett, sans s'être concertés, évoquent avec la même amère complaisance la prison, qui pourrait être, pour l'écrivain, un refuge contre le gaspillage forcé de son temps, si en même temps elle ne le privait de sa plus valable source d'inspiration, qui est l'exercice de la vie?) Mais l'écrivain « normal », c'est-à-dire « l'homme qui consacre tout son temps à écrire des livres et prétend en tirer les ressources nécessaires à lui-même et à sa famille » (R. Dumay), nous savons à quoi il s'expose : « Le XXe siècle nous en fournit deux exemples, sans doute à tire d'encouragement : Léon Bloy, qui a vécu de mendicité et vu mourir de faim un de ses enfants, et Bernanos, dont aujourd'hui des dizaines de personnages, officiels ou non, se réclament, qui, de son vivant n'eurent pas un geste pour lui éviter la « vie de chien » qu'il connut à partir du jour où il décida d'être écrivain (1). »

Que toutes ces considérations sordides soient, en plus, inconvenantes, un grand écrivain nous le rappelle, dans une lettre à un jeune auteur que reproduit Raymond Dumay :

« Ne gâtez pas le charmant souvenir que j'ai de vous en me posant des questions saugrenues. Ne sentez-vous pas que vous faites fausse route en supposant aux artistes vos préoccupations de salarié?... N'avez-vous pas

(1) Il n'est pas besoin de rappeler les lettres de Bernanos publiées, ici-même, en octobre 1950, et qui éclairent la question d'un jour cru et cruel.

trouvé, en ces temps pathétiques et dans votre cœur de vingt ans, un sujet un peu moins au ras du sol?... Traitez-moi de vieux romantique, mais tâchez de vous ressaisir. Vous êtes sur le chemin de la perdition ! »

Oui. Mais le malheur est que l'auteur de ces lignes d'une si haute élévation de pensée est riche et, se nommant M. Roger Martin du Gard, ne s'est sans doute jamais trouvé dans le cas de poser ces questions « saugrenues », ni d'avoir ces « préoccupations de salarié »... On me dira, encore, que si le métier d'écrivain s'avère être aussi ingrat, il est toujours loisible, à ceux qui l'ont choisi, d'y renoncer. De se mettre en grève, somme toute. Dans un excellent article de *Carrefour*, Denis Marion à son tour a rencontré cet argument :

« Des ouvriers ont préféré ne rien gagner du tout plutôt que de se laisser exploiter, des paysans ont abattu leur bétail et brûlé leurs récoltes sur pied, pour ne pas les donner à l'État, des mutins se sont fait décimer au lieu de remonter en ligne. Jamais un peintre, un musicien, un écrivain n'a renoncé à l'œuvre qu'il se sentait physiquement et moralement capable de réaliser. S'il y en a eu un, loin de donner de la publicité à son geste, il s'est arrangé pour le dissimuler... Depuis les temps historiques, le lucre est devenu le seul ressort de l'économie. Seuls les artistes persistent à incarner la tendance opposée et trouvent leur satisfaction dans la certitude qu'ils ne recevront jamais le prix de leur travail. Le restant du monde en profitant sans vergogne, ils ne se plaignent que dans la mesure où l'écart leur paraît vraiment excessif. »

Est-ce une raison suffisante pour tenir le problème pour résolu — ou pour insoluble? Il n'est ni l'un ni l'autre. Dans leurs deux ouvrages susnommés, Raymond Dumay et Vincent Pritchett y suggèrent des solutions pratiques et raisonnables, qu'il nous entraînerait trop loin de discuter ici. Mais il n'en est pas moins vrai que qu'il faut chercher ailleurs que dans l'ordre matériel (on s'en doutait un peu) les raisons déterminantes qui poussent l'écrivain à écrire. Essayons de les préciser.



> *Pour l'homme, la possibilité que sa vie soit dénuée de sens, qu'elle ne soit qu'une série d'événements fortuits et que sa mort n'ait point de signification, voici qui est insupportable... L'art dresse un rempart contre cette crainte et même, ce qui est encore plus important, il répond par une contre-affirmation.*
>
> Elizabeth Bowen.

Écrire est une manière d'affirmer son existence, mieux : de la justifier (surtout à ses propres yeux). C'est s'employer, en somme, ainsi que le dit autrement Élizabeth Bowen, à surmonter la « nausée » existentielle. Là-dessus se fondent certaines théories hâtives sur ce qu'on appelle l' « engagement » de l'écrivain, qui n'ont qu'un défaut : c'est qu'elles inversent les termes du pro-

blème, ainsi que le rappelle Arnold de Kerchove dans son précieux petit livre :

« La querelle de la littérature engagée... ne répond pas à la question : pourquoi écrire? Car ce n'est pas l'engagement qui importe, c'est la raison mystérieuse qui incite à traduire son attitude de don ou de refus par l'écriture, à l'exclusion de toute autre forme d'affirmation... Si l'on pouvait forcer dans ses derniers retranchements l'écrivain le plus engagé, il serait forcé d'avouer *qu'il n'écrit pas pour s'engager, mais qu'il s'engage pour écrire.* »

Tel est le paradoxe : à l'origine de l'acte d'écrire il y a d'abord le sentiment d'une rupture avec le monde réel, quotidien, et l' « engagement » de l'écrivain apparaît ainsi comme le signe d'une sécession : « Si l'on rédigeait l'histoire secrète de l'esprit d'un écrivain — écrit Vincent Pritchett — l'on s'apercevrait qu'à un moment de sa vie se place une rupture. A un certain moment, il se détache des gens qui l'entourent et découvre la nécessité de se parler à lui-même et non à eux. Commence un monologue (1)... » Cette rupture, l' « engagement » ne la résoud point, ce monologue, il n'en fait qu'apparemment un dialogue. Par contre, il multiplie les équivoques et les causes de malentendu, car il arrive ceci qu'à l'écrivain engagé l'on se met à demander des comptes sur ce qu'il *fait,* sans plus se soucier de ce qu'il *est* — c'est-à-dire *d'abord* un écrivain : « L'on est citoyen pendant une partie de son temps seulement — note encore V. Pritchett — et ce n'est pas là l'unique fin de l'homme. » Et Raymond Dumay, notant que « les qualités nécessaires à l'écrivain sont assez nombreuses pour qu'on ne lui demande pas, en plus d'être un ascète, un patriote ou un joueur de football », rappelle que Sainte-Beuve, à qui l'on reprochait son manque de courage physique, répondait fort pertinemment : « Ce serait grave si j'étais général... » (ce qui n'est même pas sûr).

De cette confusion des genres témoigne une fois de plus un livre comme celui de Pierre-Henri Simon, dont les jugements sur l'œuvre et l'aventure intérieure d'un Drieu ou d'un Montherlant se réclament de tout ce que l'on voudra sauf de ce qui est essentiellement en question, savoir : les rapports de l'homme avec sa destinée personnelle, considérés à travers une œuvre littéraire. Voir, par exemple, dans le suicide d'un Drieu, « la honte d'avoir mal choisi ses compagnons et de s'être séparé des meilleurs, le sentiment d'un mur horrible désormais dressé entre lui et son peuple, » cela revient un peu à voir dans la fin de Baudelaire l'effet de la condamnation des *Fleurs du mal* par le tribunal correctionnel. Ce genre de raisonnement est d'ailleurs assez répandu : M. Sartre, qui condamne l'antisémitisme de Hitler ou de Céline, n'explique-t-il et n'absout-il pas celui de Jean Genêt par le fait que celui-ci est pédéraste? Il serait temps d'en finir, il nous reste peut-être peu de temps pour en finir avec ce genre d'absurdités.

(1) Maurice Blanchot (dans *la Part du feu*), M. J. Lefèbve (dans son *Jean Paulhan*) et Jean Paulhan lui-même (notamment dans *Aytré qui perd l'habitude*) ont lucidement développé ce thème.

Pourquoi écrire? Ou, ce qui revient au même : qu'est-ce qu'un écrivain? Arnold de Kerchove nous propose cette définition : « Un écrivain est un homme qui croit à l'univers parce qu'il peut le recréer en le nommant. » Si l'on veut y penser, il n'en est peut-être pas de plus complète, ni de plus satisfaisante. Et le reste, c'est le cas de le dire, est littérature.

CLAUDE ELSEN.

PORTRAIT D'UN HOMME

De même que l'*Histoire de l'Anarchie* (1) d'Alain Sergent et Claude Harmel parue voici un an à peu près, le livre récent d'Alain Sergent : *Un anarchiste de la Belle Époque, Alexandre Jacob* (2) nous plonge dans un univers qui nous est à la fois étranger et très proche. Étranger parce que l'anarchie a perdu de son pouvoir d'attraction au profit du communisme, à la suite d'une évolution dont les auteurs cités plus haut indiquent en filigrane les étapes inévitables. Proche, car rarement l'esprit même de la révolte anarchiste a paru un refuge aussi nécessaire. Qu'on ne s'indigne pas encore : l'anarchie, c'est autre chose qu'un simple épouvantail à bourgeois ; c'est autre chose que la doctrine d'un monsieur, en général barbu, qui tue n'importe qui au nom de n'importe quoi. Un très complexe ensemble de raisons et de sentiments — un ensemble qui a la vie dure et dont, nous allons essayer de dire pourquoi, à notre sens, il faut se réjouir qu'il ait la vie dure.

Si vous voulez une source « sérieuse » lisez ceci, à l'article *Anarchie* du *Vocabulaire* d'André Lalande : « Le désordre, quand il se produit, n'est jamais l'effet d'un manque d'autorité, il est même le plus souvent l'effet de celle-ci, dont les prétentions créent ou accroissent le désordre, notamment quand elle est coercitive. » L'anarchie en tant que doctrine — mieux vaudrait sans doute écrire : l'anarchisme — c'est donc d'abord une constatation à la Rousseau. L'homme est né bon, c'est l'État qui le rend misérable. Mais la négation de l'État, point commun des théories anarchistes, est pour un Proudhon ou un Stirner une nécessité absolue. Tolstoï la voit comme un idéal lointain, Bakounine et Kropotkine comme la dernière étape d'une évolution dans laquelle nous sommes déjà engagés. La seule racine commune des proliférantes théories anarchistes, c'est le refus de la Société comme prise de conscience d'une hiérarchie de classes. C'est une révolte *humaine* contre l'inégalité des *conditions*. Si j'étais philosophe, j'ajouterais bien que le reste (attentats, vols, etc.) ne constitue que des épiphénomènes, douloureux, tragiques, inexcusables sans doute (car cette peine qu'un anarchiste crée au nom d'un bien, elle ajoute à la peine des hommes *hic et nunc*, et il ne s'en lavera pas par un artifice rhétorique) : l'essentiel restant, pour les anarchistes authen-

(1) Éd. Le Portulan.
(2) Éd. du Seuil.

tiques, un retour à la qualité de la nature individuelle, non corrompue par la concurrence, le profit, l'accumulation des richesses... En vérité, l'anarchie c'est un tempérament autant qu'une raison. Certains naissent ou deviennent révoltés, d'autres *s'accordent*. Qu'ils se ressemblent, avec ou sans le regard de Dieu, c'est une vérité que ni les uns ni les autres n'admettent facilement. Mais c'est une vérité qu'un Alexandre Jacob a éprouvée. Marin, à onze ans, grand voyageur, homme libre, anarchiste praticien, chef d'une bande de cambrioleurs « pour la cause » aux innombrables et invraisemblables exploits (Alain Sergent a écrit un des meilleurs romans de l'année avec sa biographie du chef des *Travailleurs de la Nuit*...), condamné aux travaux forcés à perpétuité, bagnard narguant l'administration pénitentiaire et se faisant, dans une certaine mesure respecter à force de caractère, d'énergie profonde (celle de l'âme qui est d'un stoïcien) d'intelligence, de ruse, de psychologie... Alexandre Jacob était autre qu'un Vidocq-Vautrin. C'est un homme qui a porté et manifesté pendant trente ans le plus exigeant, le plus pur sentiment de la valeur d'une conscience. Sa morale est d'une simplicité qui peut faire sourire les professionnels de la morale ; mais, à ce qu'il paraît, sa vie n'en a pas démenti les principes. Il n'est pas commode d'en saisir les racines, qui ont poussé dans l'expérience quotidienne, racines instinctives, choix qui est élan : un homme a choisi une certaine *qualité* et s'y tient, jusqu'à tout risquer, à contre-courant. Quelle est la « source commune de cette énergie indomptable, et d'une compréhension universelle, presque hindouiste, de la vie et des hommes »? (Sergent.) On le devine en lisant le récit d'Alain Sergent : un besoin de justice immédiate. Ce besoin a peut-être la vue courte? Mais quand on voit où mènent les longues pensées... Dans *Quatre-vingt-treize*, quand il avait seize ans, Jacob avait coché cette phrase : *Ces trois parasites : le prêtre, le juge, le soldat.* Il s'est attaqué aux fonctionnaires pour abattre la fonction. Il a échoué, il savait qu'il échouerait, il avait (à vingt-cinq ans...) accepté son échec, il s'était — sans grands mots — mis dans l'histoire. Aujourd'hui, il vend des chaussettes et des chemises sur les marchés de province. Il est rentré dans l'ordre, avec ou sans « sagesse », avec ou sans résignation. Il n'est ni un exemple, ni un modèle. Il a fait ce qu'il estimait être, dans l'éternelle confusion des valeurs, dans l'entre-croisement des destins, son travail, celui pour lequel il était né. Il n'y a pas à le juger — mais on reste confondu devant cet exemple d'énergie à l'état pur, au sens stendhalien du terme.

Il avait sa place dans l'ordre humain et il l'a occupée. Pour le reste, ce n'est pas notre affaire. Ou plus exactement c'est une vaste affaire, qui ne peut se traiter sans références à un ordre universel, kantien. Jacob est l'anti-Kant. Une plante qui cherche obstinément la lumière, maladroitement ; il a fait du mal? Oui, il s'est sali les mains, comme nous le faisons tous. Mais il n'a pas triché, il est allé jusqu'au bout de sa nature. Il est peut-être « indéfendable » à la fois pour un communiste et pour un chrétien. Mais il est de ces êtres qui, à leurs risques et périls (grands) dé-

posent des ferments nécessaires, sèment un bien qui ne va pas sans un mal. Il y a de quoi philosopher, rêver, se souvenir — et imaginer l'avenir — dans la simple histoire d'un homme qui est devenu ce qu'il était, intégralement. Il y a aussi une sorte de beauté dans la courbe de ce destin, une beauté pure, extérieure, un plaisir esthétique à prendre. Tant pis si cela fait « fin de siècle ». Une vieille vérité, qui n'est pas pure, celle de la *virtu*, dort là.

GILBERT SIGAUX.

DU SAINT GRAAL PAR RONSARD AU « RAMEAU DE LA NUIT »

C'est sans doute dans un dessein d'ironie didactique que *Jean Ballard et René Nelli* ont intitulé *Lumière du Graal* le recueil d'essais récemment paru dans la notable collection des « Cahiers du Sud ». A le lire, on constate en effet sans peine que la clarté issue de cet objet mystique, loin d'en rendre la forme plus distincte à nos yeux, la résout au contraire en une sorte de rayonnement diapré, entre les couleurs duquel on nous invite à choisir celles qui s'accordent le moins mal aux nuances de nos désirs inconscients.

Voulez-vous régler le progrès de votre vie occulte par les rites d'archaïques initiations agraires? par les épreuves périlleuses, où, dans l'espoir de se survivre, se soumettaient les jeunes Celtes? par les purifications exténuantes que l'ascèse des Cathares prescrivait? par les chevauchées emblématiques des illuminés persans? par l'impatiente et tatillonne ascension des degrés de l'Amour que Dieu nous porte en Christ? Le Graal vous apparaîtra, tour à tour, sous l'aspect d'un cratère féminin flanqué d'une lance masculine, d'un chaudron gaélique, d'une gemme céleste, d'une perle compatissante, d'un calice constellé qu'un Blanc-Vêtu élève au chœur d'un sanctuaire glacial devant un autel sans parements. Au total, le Graal, si du moins la bonne volonté divine repose sur vous, deviendra toujours à point nommé le support qui vous fait faute pour soutenir une réflexion capable de vous introduire à la connaissance personnelle de vous-même, fin tacite de toutes les initiations.

Que le Graal soit un symbole d'une rare compréhension, d'une ampleur telle qu'elle serve de réceptacle à un ensemble copieux d'archétypes, le numéro spécial des « Cahiers du Sud » le démontre de reste. On ne saurait en épuiser la substance en quelques semaines ni même en quelques mois. Il conviendrait à notre sens de l'utiliser comme une façon de bréviaire où nous risquerons de trouver, presque à coup sûr, l'éclaircissement dont nous aurons besoin lorsque notre inconscient, gorgé d'images mal définies, s'obscurcira.

N'allez pas surtout prendre le propos que voilà pour un éloge

excessif et ridicule. Il signifie, sans plus, que par la volonté d'éditeurs avisés les savants et les curieux, qui ont collaboré à *Lumière du Graal*, ont joui des bienfaits faciles de la liberté. Chacun d'entre eux a pu, sans se soucier de l'avis de compagnons fortuits, exposer franchement et vertement son point de vue. Le livre, né d'une telle collaboration, s'il manque un peu d'unité, a le mérite de n'être point le répertoire des oracles douteux d'un collège de mages, associés entre eux par les mêmes partis pris, mais une longue et diverse explication, ou mieux encore : une somme des représentations que l'on s'est forgées d'un même arcane.

Sachant que les professeurs ont le génie de composer descriptions minutieuses et paraphrases érudites, *Jean Ballard* et *René Nelli* ont sollicité avec succès bon nombre d'entre eux. Ils ont constitué de la sorte un conciliabule d'universitaires français et étrangers qui savent énoncer ce qu'ils savent et exploiter avec bonheur et modestie les hypothèses qu'ils ont conçues.

Ils avouent d'ailleurs que celles-ci demeureront inconsistantes tant que ne sera pas dévoilée l'identité de deux personnages mystérieux : l'auteur du traité que Philippe d'Alsace, comte de Flandre, remit à Chrétien de Troyes et qui lui inspira *Perceval;* et Kyot, dont Wolfram d'Eschenbach déclare : « Maître Chrétien de Troyes a conté cette histoire, mais en l'altérant ; et Kyot qui nous transmit le conte véritable s'en irrite à bon droit (*Parzival* Trad. Tonnelat. Aubier éd.). »

C'est ce dernier surtout qui a enflammé l'ardeur de l'imagination moderne. Les uns assurent qu'il naquit au nord de la France ; les autres, qu'il était d'origine provençale ; les plus téméraires n'hésitent pas à en faire le héros d'une jolie biographie romancée : Arménien lettré, il aurait gagné le Languedoc pour transmettre aux Cathares certaines fables iraniennes et sa révélation poétique des *grands secrets du Graal* aurait excité tant d'enthousiasme dans les conventicules de ces hérétiques qu'ils se seraient hâtés d'en organiser l'adoration perpétuelle dans la crypte de Montségur !

Ce toponyme chargé de tant de vain bruit et de fureur illusoire nous fournit un motif plausible pour rendre à *René Nelli* un discret et fervent hommage. Le texte qu'il intitule *Actualité du Graal* nous semble aussi louable pour son humour mousse que pour sa pondération. Il a dû rencontrer au cours de son existence de nombreux hallucinés de l'arrière-monde et des Quêteurs du Graal en foule. Il nous indique avec circonspection — car on ne peut prévoir les excès où se porterait le zèle des chevaliers de Montsalvat — que ces derniers grouillent en Catalogne, pullulent dans le pays de Foix, fourmillent sur la lande zodiacale de Galstonbury.

Nous regrettons quant à nous qu'il ne nous livre point les propres portraits de ces fanatiques qui pourraient fournir à un autre Callot de quoi remplir un cahier de piquants caprices. De plus, leur prétentieuse sottise servirait d'avertissement à tous ceux qui utilisent l'Occultisme pour obtenir une sorte d'opulence magique et non la grâce particulière de s'apercevoir dans la situation réelle dont ils disposent au sein du cosmos et des idées qui le régentent.



Avoir une conscience exquise de la place qu'il occupait dans le concert des créatures animées ou inanimées, déterminer les influences diverses qu'elles diffusaient sur sa vie, acquérir le pouvoir de remédier à ces dernières en cas qu'elles fussent néfastes, telles étaient les préoccupations constantes du plus *scientifique* des poètes français : Pierre de Ronsard.

Nous l'avons jadis prouvé dans notre édition annotée de l'*Hymne des Daimons* (1) traité complet d'Occultisme ronsardien, et dans notre *Poésie scientifique en France au* XVIe *siècle* (1) ouvrage maintes fois pillé quoique peu cité, où d'habiles gens ont su trouver, qui, les éléments d'un commentaire redondant du *Microcosme* de Maurice Scève, dont nous avons eu la bonne fortune de capter la source principale, qui, d'une glose alchimique des *Chimères* de Gérard de Nerval.

Nous y peignions un Ronsard prompt à réserver *une attention toujours plus maniaque aux signes auguraux* (p. 101), nous y analysions *sa tristesse* occulte *toujours plus dense* (p. 103), nous en faisions un *savant amateur, imbu de connaissance en grande partie livresques, un occultiste toujours tenté de réduire la suite des phénomènes à une sorte de langage chiffré dont les forces rectrices du cosmos se plaisent à avertir et à bafouer les hommes, exagérément sensible aux prémonitions et aux intersignes* (p. 106).

La neuve effigie du chef des chœurs de la Pléiade que nous présentions au public séduisit aussitôt de nombreux esprits tels que Lucien Febvre, Henri Focillon, Marcel Raymond, Pierre Jourda, Paul Laumonier, Thierry Maulnier, Pierre-Paul Plan, Émile Henriot, Denis de Rougemont et René Lalou. Mais un critique pourtant la désapprouva : Robert Brasillach.

Celui-ci, avec une certaine frivolité, écrivait dans *l'Action française* du 20 avril 1939, à propos de la science de Ronsard : « Comme il faut s'y attendre, cette science est mêlée de magie, et toute cette étude d'ailleurs serait aussi bien nommée étude sur la poésie magique de la Renaissance. Seulement je ne suis pas aussi certain que M. Schmidt, que Ronsard y ait accordé une grande importance. Je crois bien que, pour lui, science et magie sont matière à poésie avant tout, si ce n'est même à simple pittoresque. »

Mais cette opinion, qui imputait à Ronsard le péché de gratuité esthétique, ne prévalut pas. On se hâta, malgré l'infélicité des temps, de vulgariser nos méthodes et nos découvertes. On s'engoua pour l'hermétisme. On compila des anthologies de charmes rimés. Dans leur exaltation certains cercles, tirant de nos thèses des conclusions incongrues, ne balancèrent pas à tenir le pauvre Ronsard pour un autre Klingsor.

Cette peste hérétique, gagnant, de proche en proche, finit par contaminer des groupes d'étudiants jusque-là sagement conformistes. Ils se refusèrent à continuer de considérer Ronsard comme

(1) Éd. Albin Michel.

un simple épicurien pétrarquiste, précartésien et patriote. Ils se permirent quelques remarques scandaleuses. Il était temps de réagir, de frapper l'hérésiarque responsable de ces intolérables désordres, de fixer l'orthodoxie en matière d'études ronsardiennes.

Albert Pauphilet, auquel son éloquence, ainsi que sa situation de directeur de l'École normale supérieure, conféraient une autorité souveraine, rendit donc en 1947, soit huit ans après la publication des ouvrages qu'il incriminait, la sentence finement motivée que l'on attendait de lui. Défendant avec une prudence et une politesse altières ses notions, il y déclarait péremptoirement : « Monsieur Schmidt, en interprétant arbitrairement des textes d'ailleurs connus et parfaitement explicables par d'autres moyens, en arrive à nous proposer l'image d'un Ronsard hanté par l'occultisme, au point d'en être devenu, au cours de sa vie, toujours plus inquiet, « apeuré » et enfin « maniaque ». Quiconque a fréquenté Ronsard, apprécié l'équilibre gaillard de son esprit, son culte serein des Muses, et sa religion mêlée de sagesse antique, ne saurait accepter, sans une irréfutable démonstration, sa transfiguration en un chimérique traqué par d'obscures terreurs. Or M. Schmidt ne démontre pas. »

Nous n'en appelâmes point de cette condamnation, car notre fatuité est patente, or comme chacun sait

La satire ne sert qu'à rendre un fat illustre,
C'est une ombre au tableau qui lui donne du lustre,

mais elle suffit à faire de nous une espèce d'intouchable, d'*empoisonneur public non des corps, mais des âmes.* L'auteur d'une lucide dissertation sur l'état présent des études scéviennes ne nous cita qu'avec de multiples précautions et nous nomma le moins possible. Quant à *Raymond Lebègue,* professeur à la Sorbonne, pour lequel nous nourrissons la révérence la plus vive, dans son récent : *Ronsard, l'Homme et l'Œuvre* (1) qui contient l'un des *caractères* littéraires les plus parfaits que l'on ait jamais composés, il dédaigne de nous nommer ; et s'il mentionne, dans sa bibliographie, notre *Poésie scientifique,* ce livre toxique, il indique aussitôt qu'Albert Pauphilet a fabriqué un antidote efficace contre son pernicieux venin.

Il ne laisse pas, cependant, de nous prendre à partie. Il note, à propos des *Hymnes de Ronsard :* « ... On trouve dans ces hymnes des indications précises sur les idées philosophiques de l'auteur. N'y cherchons ni un système original, ni l'angoisse, l'effarement devant les secrets de l'univers qu'*on* (c'est nous, cher lecteur) a cru y découvrir. Ses croyances sont semblables à celles d'autres lettrés de son temps, qui avaient lu Platon et les néo-platoniciens, traduits par Ficin, le pseudo Denys l'Aréopagite, Lucrèce, Pline, Plutarque, la Bible (p. 66). » Plus loin (p. 144) *Raymond Lebègue* écrit ces paroles méditées avec soin : « ... je ne puis admettre ni la formule de Laumonier : « fond inaltérable de gaîté, » ni le portrait qu'*on* (c'est nous, cher lecteur) a récemment tracé d'un Ronsard hanté de frayeurs métaphysiques. »

(1) Éd. Boivin.

Résumons maintenant la doctrine commune à nos deux maîtres Albert Pauphilet et Raymond Lebègue : « Ronsard n'est point un penseur original. Comme la majorité des écrivains de la Renaissance, il ne conteste ni la possibilité, ni la vérité d'une intuition occulte du monde. Il s'ensuit qu'il est sans inquiétude et ne cherche dans la philosophie gnostique de son temps que des motifs poétiques qu'il traite avec une souveraine indifférence métaphysique, attentif aux seules lois de la réussite littéraire. »

Ce raisonnement nous semble peu cohérent et nous n'arrivons pas à comprendre comment le fait de donner un assentiment sans réticence à la philosophie où se ralliaient la plupart des humanistes pouvait affranchir Ronsard de toute anxiété, concernant les fins dernières et le destin particulier de l'homme.

En second lieu, nous ne saurions admettre que la poésie de la connaissance ait été pour Ronsard un exercice formel, agrémenté çà et là de confidences mensongères : ce qui réduirait tels *Hymnes*, tels *Discours*, telles *Élégies* à n'être que d'éclatantes impostures. Un témoignage, qui met en œuvre des arguments traditionnels, est-il un faux témoignage? La prière des chrétiens, qui, après des millions et des millions de fidèles, répètent les sept requêtes de l'Oraison dominicale, est-elle, par là-même, entachée de fraude?

Contraint par des poèmes si peu obscurs que nous ne nous sentons nullement obligé de les *interpréter*, ayant égard à la sécurité de notre conscience professionnelle, en dépit du verdict porté par deux juges vénérés contre l'arbitraire de nos jugements, nous affirmons que Ronsard, fort expert en philosophie occulte, fut de plus en plus obsédé par les informations fatales et les avertissements sinistres qu'elle lui dispensait.

Si les vers que nous allons citer maintenant ne sont que les sublimes hypocrisies d'un esprit qui, malgré son « équilibre gaillard » s'amuse à feindre gratuitement on ne sait quelle tristesse magique, la littérature doit être réputée l'entreprise la plus basse qui ait jamais avili la nature humaine :

Puis que l'on voit tant de foudres aus cieus
En tans serain, puis que tant de cometes,
Puis que l'on voit tant d'horribles planetes
Nous menacer : puis qu'au milieu de l'aer
On voit si dru tant de flames voler,
Puis trebucher de glissades roulantes :
Puis que lon oit tant d'Hecates hurlantes
Toutes les nuis, remplir de lons abois
Les carrefours : et tant d'errantes vois
En cris aigus se pleindre es Cimeteres :
Puis que lon oit tant d'espris soliteres
Nous effroier, et qu'on oit tant d'oiseaus
Divinement rejargonner les maus
Que doit soufrir nôtre Europe mutine
Pour l'Etranger, qui desja la mâtine :
Parton (1553)...

Et lors une grand'peur va noz cœurs assaillant,
Le poil nous dresse au chef, et du front goutte-à-goutte
Jusques à noz talons la sueur nous dégoutte.
Si nous sommes au lict, n'osons lever les bras
Ny tant soit peu tourner le corps entre les draps :
Adoncq', nous est advis que nous voyons nos peres
Morts dedans un linçueil, et noz defunctes meres
Parler à nous la nuict, et que voyons dans l'eau
Quelcun de noz amys perir dans un bateau...
Je vy aupres de moy sur un grand cheval noir
Un homme qui n'avait que les ôs, à le voir...
Une tremblante peur me courut par les ôs...
Aucunes fois, malings, entrent dedans noz corps,
Et en nous tourmentant nous laissent presque mortz,
Ou nous meuvent la fiebvre, ou troublans noz courages,
Font noz langues parler de dix mille langages...
... nous ne pouvons comprendre
Ce que Dieu nous escrit, et sans jamais prevoir
Nostre malheur futur, toujours nous laissons cheoir
Apres une misere, en une autre misere (1555)...
Je m'habillay soudain : mais sortant de la porte
Je heurtay contre l'huis du pied , de telle sorte
Que par augure tel j'avise le meschef
Qui ja me poursuivant me pendoit sur le chef :
Par trois fois me trembla toute la jambe destre,
Un livre me tomba hors de la main senestre,
Bazané me devint tout le beau teint vermeil,
Et n'esternuay point regardant le soleil (1560)...
L'autre jour que j'estois (comme toujours je suis)
Solitaire et pensif : car forcer je ne puis
Mon Saturne ennemy (1563)...
J'avoys la plante en me levant touchée,
Une heure après je la veis arrachée
Par un Daimon : une mortelle main
Ne fist le coup : le fait fut trop soudain.
En retournant je vy la plante morte
Qui languissoit contre terre, en la sorte
Que j'ay languy depuis dedans un lit :
Et me disoit, le Daimon qui me suit
Me fait languir, comme une fièvre quarte
Te doist blesmir : en pleurant je m'escarte
Loin de ce meurdre, et soudain repassant
Je ne vy plus le tige languissant,
Esvanouy comme on voit une nue
S'esvanouyr sous la clarté venue.
Deux mois après un cheval qui rua,
De coups de pied l'un de mes gens tua,
Luy escrageant d'une playe cruelle
Bien loin du test la gluante cervelle.
Luy trespassant m'appelloit par mon nom,
Me regardoit, signe qui n'estoit bon :

Car je pensay qu'un malheureux esclandre
Devoit bien tost dessus mon chef descendre
Comme il a fait : onze mois sont passez
Que j'ay la fievre en mes membres cassez (1569).

Que l'on veuille bien ne pas nous reprocher l'émotion que, malgré nous, nous venons de manifester parfois : la querelle que nous essayons de venger respectueusement est celle d'un peuple d'érudits timides.



Entre les facultés de discernement occulte, dont se prévalait Ronsard, et celles qui distinguent la bizarre nature d'*Henri Bosco* existent d'évidentes ressemblances. *Un rameau de la nuit* (1) est moins le récit d'une aventure romanesque, que l'étude circonstanciée, et envoûtante à souhait, d'un ensemble de circonstances et de participations occultes. Initié à son insu par son habileté à déchiffrer les formules de l'hermétisme classique, le héros de ce livre étrange entre en contact, comme Ronsard lui-même, avec l'Ame du Monde et les fantômes élémentaires qui s'en dégagent incessamment. Aussi acquiert-il le don redoutable de provoquer autour de lui des phénomènes auguraux, qui le renseignent sur les dangers auxquels le destin l'expose, mais que, comme Ronsard, il ne sait pas toujours interpréter. C'est ainsi qu'un peuple d'oiseaux vient animer soudain un parc qu'ils dédaignaient jusqu'alors pour lui apprendre qu'il est devenu *double* et que, derrière son masque (sa *persona*), se cache la présence d'un mort passionné. C'est ce dernier qu'à travers sa figure spirituelle et charnelle recherche et désire une femme. Ici le lecteur, devenu complice de l'auteur, est sur le point de commettre un sombre sacrilège, dont l'essence est ineffable, et qu'il n'achève d'ailleurs pas. Le Christ disait une nuit à une moniale extatique : « Ce n'est pas pour rire que je vous ai aimée. » Ce n'est pas pour rire qu'Henri Bosco a osé détacher *un rameau de la nuit.*

ALBERT-MARIE SCHMIDT.

LES ROMANS

UN CLUB TRÈS FERMÉ

Parmi les lecteurs d'une revue, on peut espérer trouver un grand nombre de snobs. Cette famille d'esprits est très utile à la littérature. Elle préfère Antonin Artaud à Dante et Simone Weil

(1) Ed. Flammarion.

à Descartes, ce qui ne fait de mal à personne et à l'occasion, par chance au hasard et au XVII[e] siècle, elle préfère Descartes à Aristote. Ce qui nous fait un immense plaisir et réchauffe notre orgueil national. Nous allons donc proposer aux amateurs éclairés d'entrer dans un club très fermé, qui ne comporte pas de statuts, pas d'assemblées générales et qui pourrait se nommer : les admirateurs d'Élémir Bourges. Aux dernières nouvelles, ces admirateurs compteraient une dizaine de personnes dont six ou sept l'auraient lu. Mais ces personnes sont assez fameuses pour qu'on ait envie de les imiter.

Voici justement *Le Crépuscule des Dieux* que Stock réimprime dans sa très belle collection des « Cent romans français ». Ceux qui se rappellent *La Nef* ou *Les Oiseaux s'envolent et les feuilles tombent* doivent conserver l'image d'un auteur maniéré, dont les livres sont très beaux, mais ne sont pas très bons ; d'un esprit fin, cultivé, intéressant, qu'il va falloir admirer, mais qu'on ne relira pas ; d'une province enfin de notre littérature, un peu perdue et qui attend son gouverneur, comme M. Bouteron dirige les riches cantons balzaciens ou M. Martineau les départements stendhaliens. Raymond Schwab semble désigné pour cette tâche et nous souhaitons qu'il publie quelque jour un volume entier sur son maître.

Le Crépuscule des Dieux nous fait assister à l'exil, à la vieillesse et à la déchéance d'un petit prince d'Allemagne, chassé de son pays par les Prussiens. C'est encore la fin de l'Europe romantique avec ses côtés grotesques (le caractère même du souverain) et ses aspects émouvants comme l'idylle incestueuse de ses deux enfants.

L'œuvre est écrite d'une façon très curieuse. C'est la phrase de Saint-Simon, purifiée par l'influence de Flaubert. On trouvera des expressions qui viennent directement des portraits de la Cour de Versailles ; et, en particulier : *une physionomie véritablement un peu folle* qui appartenait au maréchal de Villars avant de revenir au chambellan du duc d'Este. Il est curieux de noter que ces noms, Saint-Simon et Flaubert, ont également compté pour Proust. Chez Proust, comme chez Bourges, ce n'est pas le prédécesseur immédiat qui marquera tellement, mais l'ancêtre. On admire la gloire d'un aîné dans ce qu'elle a de pur et d'encourageant ; on l'approuve dans tout ce qu'elle permet, dans les libertés et les contraintes qu'elle apporte ; les véritables influences peuvent remonter beaucoup plus loin. Les époques, pour les véritables artistes, ne donnent que les couleurs. L'art du dessin ne change guère.

Il reste à lire *Le Crépuscule des Dieux* et à penser qu'un grand livre risque d'être plus prenant qu'un roman policier. Ce n'est pas le moindre mérite du club dont nous parlions ; en effet : ses membres imaginent qu'Élémir Bourges est préférable à Peter Cheyney. Attendons le jeune romancier qui saura concilier les deux influences.

ROGER NIMIER.

PLUS PROFOND QUE L'ABIME
de MANÈS SPERBER.

Dédié à Arthur Koestler, *Plus profond que l'abîme* (1) est le deuxième volume de la série romanesque dans laquelle Manès Sperber s'attache à dépeindre le drame de conscience des communistes qui, par fidélité, ont dû « trahir » le parti. Ce thème a déjà été traité par de nombreux romanciers et essayistes. L'œuvre de Sperber se distingue de celle de la plupart de ses prédécesseurs par son ambition. L'auteur ne se contente pas de nous faire part de sa propre déception et des raisons qui l'ont conduit à rompre avec le stalinisme. A travers la vie d'un certain nombre de militants, c'est toute l'histoire des vingt dernières années qu'il prétend faire revivre. Si aigu que soit son sens de l'aventure privée, il n'est pas un romancier de l'individu. C'est le destin d'une société, la nôtre, qui constitue le sujet essentiel de son livre, comme le destin de la société russe pendant la période napoléonienne était le sujet de *Guerre et paix*.

Dans l'ensemble de l'œuvre, dont deux volumes sont parus jusqu'à présent, *Plus profond que l'abîme* représente le moment le plus sombre. Doïno Faber, le héros, échoue à Vienne après avoir rompu avec le parti. Son séjour en Autriche, ses conversations avec son vieux maître Stetten qui l'incite à se remettre au travail, la lente remontée de cet homme dont la vie est brisée et qui, peu à peu, renoue de fragiles contacts avec ses semblables, constituent le meilleur morceau du livre. L'Anschluss survient. Doïno et Stetten se réfugient à Paris, d'où ils assistent, impuissants, aux événements qui vont conduire l'Europe à la guerre. J'aime moins cette seconde partie. Sperber ne réussit pas à nous faire sentir le poids de l'histoire, l'insupportable vide de la vie des émigrés, aussi fortement que leur désespoir après la rupture. Diverses intrigues accessoires, inachevées, se croisent. Les héros parlent trop. Le roman s'enlise, et l'aventure sentimentale qui réunit, un moment, Doïna et une jeune bourgeoise française ne convainc pas.

Puis c'est le pacte germano-soviétique, la guerre, la débâcle, l'écroulement définitif. On retrouve dans cette troisième partie les mêmes défauts et les mêmes qualités que dans les précédentes : un certain manque de fermeté dans la conduite du récit, mais un sens évident du pathétique — trop de personnages fantomatiques dont la nécessité ne s'impose pas au lecteur, trop de détours dans l'intrigue, trop de palabres aussi, qui rappellent, parfois, par leur obscurité, certains dialogues de Malraux, sans en avoir le mordant, — mais, dès que l'éclairage est ramené sur Doïno, une grandeur incontestable, une acuité sans défaillance dans la peinture du désespoir.

(1) Éd. Calmann-Lévy.

Peut-être le tort de Manès Sperber est-il d'avoir voulu composer une fresque. Le récit de l'expérience vécue par Doïno eût probablement gagné en force à être dépouillé de certains épisodes adventices. Mais on hésite à juger ce livre selon les critères habituels du roman. *Plus profond que l'abîme* n'est pas un roman. C'est un témoignage, qui en appelle à notre sens de la justice et à notre indignation. Les maladresses que le critique, du haut de sa chaire, peut y relever, ne sauraient nous faire oublier le ton constamment juste, émouvant sans grandiloquence, de cette semi-confession, à travers laquelle on ne cesse d'apercevoir le beau visage inquiet et grave, le regard pur de Manès Sperber.

BERNARD PINGAUD.

LA POÉSIE

NOTE SUR SAINT-JOHN PERSE

« Mais ce qui demeure, les poètes le fondent... »

HÖLDERLIN.

O poète, ô bilingue entre toutes choses bisaiguës, et toi-même litige entre toutes choses litigieuses — homme assailli du dieu! homme parlant dans l'équivoque!... ah! comme un homme fourvoyé dans une mêlée d'ailes et de ronces, parmi des noces de busaigles! Ainsi Saint-John Perse restitue-t-il au poète sa place dangereuse au sein du langage et de ce qu'il nomme. Mais Orphée n'est pas seulement celui qui, au sortir des enfers, est déchiré par les Bacchantes « dans une mêlée d'ailes et de ronces », griffé, lacéré par ces filles aux corps purs et à têtes d'aigles ; il est celui qui a réuni autour de lui tous les animaux de la création, toutes les fleurs, tous les paysages appelés par son chant, devenus paroles et couleurs de ce chant. Il faut cependant admettre que le poète est conscient de sa mort future, que le poème ne peut s'accomplir que dans la conscience de ce déchirement, et alors il avoue sa faiblesse et sa force.

Nul ne doute que les poètes soient toujours vainqueurs. Leur langage est acte ; leur pensée fait plus qu'imiter la plasticité de l'univers, sa diversité : elle les crée. Dans le cas de Saint-John Perse, la victoire sur la paresse, l'aveuglement ou le découragement est totale. Loin d'être la victoire des faux vainqueurs qui asservissent l'homme et rendent chaque jour plus hideux son visage, celle-ci est avant tout *comme une insurrection de l'âme.*

Nous voici, grâce à Saint-John Perse, rendus à la fierté des vivants. Selon les titres de ses premiers poèmes, nous voici honorés de *l'Amitié du prince* et participant aux *Éloges* de l'univers ; plus tard, écoutant, sur une place publique dans une lumière de safran, la nouvelle *Anabase.* Si nous suivons encore une vie qui ne se dément pas davantage qu'un fleuve allant vers l'océan, Saint-John Perse, exilé de son pays trahi, parle de cet exil :

Les mains plus nues qu'à ma naissance et la lèvre plus libre, l'oreille à ces coraux où gît la plainte d'un autre âge.

Me voici restitué à ma rive natale... Il n'est d'histoire que de l'âme, il n'est d'aisance que de l'âme.

...Et désormais, confie son destin aux vents, aux pluies, aux neiges, à la mer.

Poésie pareille à de très anciens joyaux que d'autres admirent aux vitrines des musées, et que Saint-John Perse a pu porter, « officiant chaussé de feutre et ganté de soie » ou bien « prince de l'exil ». Comme ces aigles dont il parle, qui « tiennent la ville sous le charme de leurs grandes manières », sa vue perce les secrets du monde et amène au jour non seulement les pays lointains auxquels nous rêvons, mais les gestes et les paysages quotidiens dont nous nous détournions avec tristesse et dégoût.

Il est impossible de comprendre, à défaut d'expliquer, la nature de l'inspiration de Saint-John Perse si l'on ignore tout de l'ethnographie et de l'histoire des religions. On a vite fait d'y déceler une fonction du sacré telle qu'elle pourrait être commentée par Georges Dumézil. Ce n'est pas sans raisons que parmi tous ceux qui aiment et admirent Saint-John Perse, viennent au premier rang Paul Claudel, T. S. Eliot, poètes religieux, ou Roger Caillois, élève de Dumézil, dont la vie fut en partie consacrée à l'étude des mythes.

A ceux-ci d'expliquer, à d'autres d'admirer. Bien qu'une telle poésie soit riche d'enseignements philosophiques et que son intelligence se confonde avec son charme, il serait vain de ne pas céder tout d'abord à l'émerveillement d'un langage qui énumère en les chargeant de signification toutes les choses qui exaltent notre imagination toujours insatisfaite. Le goût du vocabulaire, la préciosité des termes, l'abondance des images ne doivent pas nous faire oublier que ce langage veut signifier, nous donne non seulement « à voir », mais à toucher, à prendre, à sentir, à aimer. La multiplicité de la sensualité chez Saint-John Perse n'est pas sans rappeler les thèmes érotiques des temples indiens. Le poète, selon lui, existe pour embrasser tout ce qu'il approche. Mais comme l'écrit Paul Claudel : *Je sais, c'est beaucoup pour l'être humain, si sujet à s'enkyster dans son enveloppe, de s'habituer à l'univers, de penser en fonction de l'ensemble, d'élargir son champ respirable, d'enrichir de réalité l'indispensable réservoir de nos rêves. Pas plus qu'il n'y a plus aujourd'hui de civilisations fermées ou d'économies fermées, il n'y a plus d'imaginations fermées et de propositions à l'abri de leur correspondance.*

Non seulement le présent, mais le passé. Ce que Malraux dit

des confrontations et des annexions des civilisations passées me paraît très valable pour l'art de Saint-John Perse, où les images les plus spectaculaires de l'histoire la plus reculée surgissent des lieux mêmes qui en ont été les témoins. Dans ses longues énumérations, des métiers, des costumes et des visages très anciens se mêlent à ceux du présent. Quelquefois, c'est à l'intérieur même d'une image que les temps se trouvent confondus.

L'espace est soumis à la même unification. Il faut un mot appartenant au vocabulaire de la technique moderne pour savoir que ces plateaux de l'Ouest d'Amérique, ce désert arabe ou cette plaine chinoise sont rêvés parmi nous — à Paris ou à Washington — qu'ils répondent, avec les Antilles de son enfance, à la même conception poétique de l'homme-voyageur. Aussi Valery Larbaud fut-il le premier, il y a quelques vingt ans, à écrire sur Saint-John Perse.



Il y a une quarantaine d'années, paraissaient ses premiers poèmes. S'il fut révélé aux pays étrangers par Valery Larbaud, puis par T. S. Eliot qui traduisit lui-même *Anabase,* il semble que les Français connurent mieux le nom d'Alexis Léger que ce pseudonyme éclatant qui unissait un prénom anglais très précieux au nom d'un poète latin. Il était temps enfin que nous fût donnée sa légende, en tout point conforme à ses poèmes. Nous apprenions peu à peu qu'enfant, une des servantes de sa famille le peignit d'or pour le consacrer à un dieu, dans ce village si joliment nommé : Saint-Léger-les-feuilles ; qu'il parcourut à cheval le désert de Gobi et la Polynésie sur un voilier ; que Briand le prit à ses côtés pour un mot de poète ; qu'il donna à un palmier le nom d'André Gide en remerciement d'une publication ; qu'il écrivait à Archibald Mac Leish une lettre qui contenait ces mots :

De tous les Musées d'Europe que j'ai traversés par courtoisie (la politesse n'est-elle pas encore la meilleure formule de la liberté?) j'ai gardé peu de souvenirs : à Londres, au British Museum, un crâne de cristal de la collection pré-colombienne, et, au South Kensington Museum, un petit bateau d'enfant recueilli par Lord Brassey en plein océan Indien; à Moscou, au Kremlin, un bracelet de femme au paturon d'un cheval empaillé, sous le grossier harnachement d'un conquérant nomade; à l'Armeria de Madrid, une armure d'infant; à Varsovie, une lettre princière sur feuille d'or battu; au Vatican, une lettre semblable sur peau de chèvre; à Brême, une collection historique d'images irréelles pour fonds de boîtes de cigare...

Mais après que nous fussent donnés parcimonieusement les renseignements qui nous permettaient de reconnaître au plus haut rang de la diplomatie française, un des plus grands poètes français, il était dit que nous verrions réunir autour du nom de Saint-John Perse (ou d'Alexis Léger) les plus hauts noms de la littérature internationale venus lui rendre hommage.

Jean Paulhan vient en effet de consacrer un numéro des *Cahiers*

de la Pléïade à Saint-John Perse. Et comme je le lui ai entendu dire mélancoliquement : c'est probablement la dernière fois que l'on peut réunir tous ces noms. Ne citons que les poètes : Eliot, Fargue, Char, Supervielle, Jorge Guillen, Georges Schéhadé, Cruchaga, P. J. Jouve, Claudel, André Breton, Ungaretti... Ajoutez les noms de André Gide, Valery Larbaud, A. Mac Leish. C'est je ne sais quelle Chambre des Pairs. L'unanimité n'est-elle pas ici troublante?

Le numéro des *Cahiers* s'ouvre sur le début d'un admirable poème inédit :

Et vous, Mers, qui lisiez dans de plus vastes songes, nous laissiez-vous un soir aux rostres de la ville, parmi la pierre publique et les pampres de bronze?

Plus large, ô foule, notre audience sur ce versant d'un âge sans déclin : la Mer, immense et verte comme une aube à l'orient des hommes.

La Mer en fête sur ses marches comme une ode de pierre : vigile et fêtes à nos frontières, murmure et fête à hauteur d'hommes — la Mer elle-même sur notre veille, comme une promulgation divine...

Chose rare pour un recueil d'hommages qui, bien souvent, ne dissimule que les propres éloges de ceux qui y participent, celui-ci ajoute grandement à la compréhension de Saint-John Perse. Je m'en voudrais de ne pas signaler parmi les plus beaux commentaires que Claudel ait écrit, celui qu'il consacre au poème *Vents*, dans lequel sa compréhension de la poésie atteint au sublime ; de ne pas dire que T. S. Eliot reconnaît, en une magnifique humilité, tout ce qu'il doit à Saint-John Perse. Il faut dire l'intelligence du texte de Roger Caillois qui ne laisse dans l'obscurité aucun des aspects de cette poésie « encyclopédique », de l'article de Gabriel Bounoure qui le nomme « individu universel » et rappelle que, pour Saint-John Perse, le prince est « un homme libre de caste supérieure ».

Je renvoie d'urgence ceux qui ignorent encore Saint-John Perse ou se plaignent de la difficulté qu'ils ont à le lire à ce numéro des *Cahiers*. Hors le cas individuel d'un poète qui synthétise ce que la poésie vivante doit à Rimbaud, Mallarmé, Claudel et au surréalisme, chacun comprendra, je pense, les chances de survie de cette poésie. C'est à Roger Caillois, peu suspect de complaisance envers les poètes contemporains, qu'en revient l'explication :

La perfection de l'art d'un Valéry repose sur la volonté délibérée de prendre la suite de Ronsard, de Racine, de Mallarmé, et d'eux seuls. Afin de sauvegarder une excellence, ce poète mûrit un refus et il s'y tient. Il repousse de parti pris tout ce qui l'écarte ou le distrait de sa fidélité. Peut-être la suprême sagesse réside-t-elle en ce loyalisme obstiné. Cette sagesse n'en apparaît pas moins une sorte de désistement devant le risque, le défi et l'opulence proposés. Au lieu de conquérir, elle abdique [...]. *Il reste alors d'oser tout embrasser* [...]. *L'œuvre de Saint-John Perse s'apparente bien plus à celle d'Arnold Toynbee, à qui les civilisations apparaissent moins*

successives que simultanées. Les ramenant toutes au même départ, il décrit de front un déroulement synchrone comme si, malgré la dispersion des temps et des lieux, elles avaient couru, elles continuaient de courir la même inévitable aventure...

Mais tout cela qui servirait une œuvre somptueuse d'historien ou même de grand conquérant civilisateur, ne serait rien sans la prééminence du langage qui a orienté Saint-John Perse vers la poésie, afin qu'elle résume toute histoire humaine, comme les Upanishad résument toute sagesse humaine :

... Venez et nous suivez, qui avons mots à dire : Nous remontons ce pur délice sans graphie où court l'antique phrase humaine; nous nous mouvons parmi de claires élisions, des résidus d'anciens préfixes ayant perdu leur initiale, et devançant les beaux travaux de linguistique, nous nous frayons nos voies nouvelles jusqu'à ces locutions inouïes, où l'aspiration recule au-delà des voyelles et la modulation du souffle se propage, au gré de telles labiales mi-sonores, en quête de pures finales vocalises. (1)

Heureuse poésie qui exprime son art poétique à mesure que se développe le poème! Ainsi Jean-Sébastien Bach apportait-il les preuves de ce qu'il créait.

D'autres reprocheront à Saint-John Perse d'avoir choisi la connaissance glorieuse, plutôt que l'humilité de la connaissance, ou bien d'être demeuré toute sa vie fidèle à un seul mode d'inspiration, lorsque la vie offre tant de possibilités de renoncements, d'hésitations, de hasards... Mais les plus hostiles confesseront qu'ils ont tous rêvé d'une poésie capable de concilier, sans nuire à sa vive originalité, Mallarmé et Claudel.

GUY DUMUR.

L'HISTOIRE

UNE HISTOIRE DES PARISIENS AU XIXe SIÈCLE

On se souvient peut-être que dans une précédente chronique, j'avais souligné la portée du livre de F. Braudel consacré à la Méditerranée du XVIe siècle. Or dans son dernier essai d'histoire démographique et sociale, Louis Chevalier (1), s'il n'a pas eu les ambitions de F. Braudel, s'il a tenu à rester dans des limites à mon sens trop étroites (mais, il est vrai, il s'agissait d'une « petite thèse » de doctorat), se rattache directement à cette même famille,

(1) *Neiges.*
(1) Louis CHEVALIER, *La Formation de la population parisienne au XIXe siècle.* Institut national d'études démographiques. « Travaux et documents, cahier no 10 » (Éd. Presses universitaires).

encore bien rare, d'érudits qui renouvellent moins un sujet d'histoire que le domaine propre de l'Histoire, avec son outillage, son objet, ses méthodes. D'où la grande importance de ce livre qu'on voudrait reconnue d'un plus large public que le milieu des spécialistes, importance due aux problèmes de doctrine qu'il soulève autant qu'au sujet qu'il traite.



D'abord la doctrine. Si on met à part l'histoire de l'art, réduite soit à des questions d'influence ou d'attribution, soit à un esthétisme de mauvais aloi, si on réserve encore l'histoire des religions, quoique, pour la période contemporaine, elle devienne une branche mal différenciée de l'histoire politique, la littérature historique dans son ensemble traite surtout de sujets politiques : événements politiques, diplomatiques, militaires, portraits des hommes d'État, description des institutions politiques. L. Chevalier fait remarquer que le domaine d'une science ainsi comprise devait se rétrécir avec le progrès des recherches. Les spécialistes crieront au scandale et, proposeront aussitôt d'innombrables thèmes de recherches, sans s'apercevoir que l'intérêt humain de leurs sujets légitime de moins en moins les labeurs de chartreux qu'ils exigent. On a alors cru renouveler l'histoire en relayant la politique par l'économique. Les études de prix, de salaires, ont acquis place d'honneur dans l'historiographie contemporaine et dans les Universités. Mais là encore on ne renouvelait pas l'histoire, on étendait seulement son domaine sans modifier profondément sa méthode. Dans le cas de l'histoire politique traditionnelle comme dans le cas de l'histoire économico-sociale d'aujourd'hui, il s'agit toujours de *faits* dont seule l'étendue des sources documentaires peut limiter la localisation géographique et chronologique, c'est-à-dire l'identification : on identifie un fait historique parce qu'il se situe à un certain endroit et parce qu'il se passe à une certaine date, l'un et l'autre connus ou pouvant être connus avec rigueur. Aussi tous les phénomènes que l'analyse ne pouvait serrer dans l'espace ni dans le temps avec une suffisante précision, étaient, pour cette raison, abandonnés des historiens, aussi bien des savants authentiques que des fabricants de librairie. C'est pourquoi Louis Chevalier en vient à se demander s'il peut exister une histoire démographique, puisque les phénomènes démographiques ne se prêtent pas aux normes d'identification, de localisation et de datation, propres à l'histoire politique ou économique. Mais la même question peut être posée à propos de tous les phénomènes humains. Pas plus que la vie et la mort, les institutions privées comme la famille n'ont pas d'histoire, sinon juridique, les mœurs n'ont d'histoire qu'anecdotique, les sentiments n'ont d'histoire que littéraire. Le domaine occupé par l'histoire classique est un monde de *faits* qui demeurent extérieurs à la vie quotidienne de l'homme quelconque. Par contre, l'histoire classique ignore délibérément l'ensemble des structures physiques, mentales, sociales, morales, religieuses, qui assurent à nos existences leur particularité.

Aussi ne suivrai-je pas Louis Chevalier quand il s'efforce de distinguer les limites de l'Histoire et celles de la Démographie. D'ailleurs sans conviction : je ne jurerai pas qu'il ne pensait alors à son jury et le jugeait assez éprouvé ! Son livre, comme celui de F. Braudel, signifie au contraire qu'il existe une histoire des phénomènes qui ne sont pas des *faits*, enfermés dans des petits plans d'espace et de petites tranches de temps. Leur étude peut être conduite avec une grande rigueur scientifique, comme L. Chevalier le prouve par l'exemple de sa propre recherche. Elle est seulement plus difficile, à cause de l'imprécision de la chronologie et de la localisation, des lenteurs des évolutions, de l'origine secrète des mutations ; plus difficile, parce que les documents ne concernent jamais directement le sujet, et que le mouvement doit être retrouvé par dessous le vernis trop apparent des événements politico-économiques. C'est l'histoire des *attitudes* de l'homme en face de la vie ou de la mort, de l'amour ou de la haine etc... Des *attitudes*, des comportements, et non plus des *faits*.



Après la doctrine, le sujet. Au cours du XIXe siècle, l'accroissement de Paris a été dû à un afflux constant, quoique irrégulier, de populations provinciales.

Quand et d'où venaient ces immigrants? problème de mesure des phases d'immigration, problème de provenance des immigrés, qui avait déjà été soulevé. Mais la formation de Paris pose un autre problème, jamais traité et tout à fait capital pour l'intelligence de la civilisation moderne : il ne suffit pas, en effet, de distinguer un milieu d'immigrants et un milieu d'accueil — d'ailleurs modifié par le devenir des générations successives des immigrés, intégrées au milieu primitif. Il importe surtout de comprendre comment les deux milieux ont réagi l'un sur l'autre, soit dans le sens de la fusion, soit, au contraire, dans le sens de la séparation : ce que Paris doit à l'immigration, ce que l'immigration doit à Paris. Passionnante étude de milieu social, qui a été menée par Louis Chevalier en terrain vierge, sans l'aide d'aucune littérature antérieure, mais avec une remarquable finesse, en jouant avec des sources, soit statistiques, comme les recensements démographiques, soit professionnels, comme les enquêtes de la Chambre de Commerce, soit politiques, comme les listes électorales, soit juridiques et quasi biographiques, comme les dossiers de faillite.

Pour traiter son sujet avec le maximum d'exhaustivité, L. Chevalier l'a restreint par principe aux populations industrielles, soit ouvrières ou artisanales, en reconnaissant toutefois que l'industrie est responsable d'une part seulement de l'accroissement parisien. Cette limite n'est guère préjudiciable pour les trois premiers quarts du XIXe siècle, où, à côté d'une grande bourgeoisie, les fonctions de commerce, d'artisanat, d'employés, sont socialement mal différenciés, où on passe facilement de compagnon à patron, où la fabrique se distingue mal de la boutique. Il n'en est plus ainsi dans les dernières décades du XIXe siècle où s'opposent plus vigou-

reusement les genres de vie de l'industrie et des carrières de classe moyenne. Son analyse des structures ouvrières eût alors gagné à être comparée à celle des structures bourgeoises. Inconvénients des limites trop étroites, qu'impose le souci d'être complet et invulnérable jusque dans le détail.

En suivant L. Chevalier, on distingue, dans le jeu de Paris et des courants d'immigration, deux périodes, dont l'une prolonge le XVIIIe siècle, et l'autre commence le XXe.

Pendant les trois premiers quarts du XIXe siècle, la population parisienne présente des caractères démographiques constants. Cette stabilité contraste avec la turbulence politique de cette période, contradiction qui souligne encore l'autonomie des phénomènes humains et des faits politiques. Cette stabilité ne permet pas de distinguer, pendant cette période, un milieu parisien et un milieu départemental. Les provinciaux arrivent à Paris, soit des petites villes du bassin parisien et du Nord industriel, soit de quelques régions spécialisées, comme l'Auvergne ou la Savoie, et dans ce dernier cas, ils suivent des courants traditionnels, bien établis par la coutume. Avant même leur départ pour Paris, dans leurs pays d'origine, qu'ils fussent proches ou lointains, ils appartenaient déjà au milieu parisien. Cette observation capitale éclaire d'un jour nouveau les descriptions, insuffisamment expliquées, de la condition ouvrière. Georges Duveau (1) avait bien compris l'insuffisance d'une systématique fondée sur les catégories de l'économie politique (artisans, ouvriers en chambre, ouvriers d'usine...). Il lui substitua un classement géographique : ouvriers des campagnes, des petites villes, des cités-champignons de la révolution industrielle, de Paris. Mais il faudrait, aujourd'hui, corriger cette géographie ouvrière et reculer les limites de Paris, non plus à son octroi, pas même à sa banlieue, mais aux frontières de cet arrière pays démographique qui, selon la démonstration de L. Chevalier, constituait avec le Paris urbain un seul milieu humain, à la fois parisien et provincial.

Cet équilibre démographique, qui remonte sans doute à la fin du XVIIIe siècle, se modifie brusquement autour des années 1880. Il y a là évidemment une importante cassure qu'on retrouve dans l'histoire des mœurs, dans l'histoire de l'art. Dans les dernières années du siècle, un milieu nouveau apparaît, inconnu du Paris de 1850, étranger au complexe social du Paris urbain et de ses foyers traditionnels d'immigration. C'est un milieu qui conserve dans la zone parisienne, les traits biologiques, psychologiques, professionnels et sociaux, des pays d'origine où l'air de Paris n'était pas encore parvenu. Le milieu de 1830-50 était parisien dans l'Auvergne de l'immigration. Le milieu de 1880-1900 devient départemental jusqu'à Paris. Alors seulement peut-on distinguer deux milieux sociaux — où il n'y en avait qu'un auparavant : un milieu parisien, différencié, et un milieu étranger, massif. L'apparition de ce nouveau milieu coïncide avec de nouvelles

(1) Georges Duveau, *la Vie ouvrière en France sous le second Empire* (Éd. Gallimard).

sources d'immigration et une nouvelle localisation urbaine. Le recrutement de Paris s'étend désormais à des populations étrangères aux relations traditionnelles entre Paris et son arrière-pays démographique : méridionaux, bretons qui arrivent à Paris comme en pays étranger et y vivent groupés selon leurs origines, refoulés dans des métiers inférieurs, sans idée d'en sortir et de monter l'échelle sociale.

D'ailleurs, ces nouveaux venus s'arrêtent aux portes de Paris : c'est la naissance de la banlieue, industrielle et de résidence ouvrière, phénomène très mal connu avant le travail de L. Chevalier. Les premières industries qui modifient le paysage rural des villages de banlieue traitaient les sous-produits d'industries plus nobles du Paris urbain, au moment où celles-ci augmentaient leur capacité et commençaient à déborder le marché de consommation parisien pour devenir nationales et exportatrices. Ces industries de banlieue furent donc d'abord des industries inférieures, plus sales et moins payées, blanchisseries, industries chimiques à base de sous-produits, d'eaux résiduelles, et ensuite, mais surtout au XXe siècle, les industries massives et concentrées, mobilisant des foules denses d'ouvriers parqués dans leur condition. La relation géographique et démographique entre les industries inférieures de sous-produits, au XIXe siècle, et la grande industrie au XXe siècle, est très suggestive, et, à ma connaissance, n'avait jamais été dégagée. Il existe donc une succession directe entre le misérable prolétariat, d'origine rurale, de la fin du XIXe siècle, relégué dans des métiers méprisés et répugnants, et l'ouvrier moderne de la grande usine, aussi d'origine rurale, l'un et l'autre établis aux mêmes endroits périphériques, dans le même genre de vie prolétaire.

Or, l'apparition d'un site de banlieue et d'un type de banlieusard n'est pas une simple curiosité historique. De ce type de banlieusard procède l'ouvrier de la première moitié du XXe siècle, le type du prolétaire moderne. L. Chevalier a très justement signalé le grand reflux qui, à partir de la fin du XIXe siècle, bouleverse les structures traditionnelles de la société parisienne. Jusqu'en 1880 environ, Paris avait étendu son climat aux milieux d'immigration de son arrière-pays démographique. Désormais, au moment où cet arrière-pays cesse d'être régional pour devenir national, et quand l'industrie se concentre en grandes entreprises à la périphérie de la ville, c'est la banlieue qui va gagner le vieux Paris et lui imposer ses genres de vie. L'histoire de Paris au XXe siècle sera celle de la conquête de Paris par sa banlieue. On est tenté de croire que ce phénomène, observé à Paris, est valable pour beaucoup de grandes villes des nations industrialisées contemporaines. Les genres de vie d'aujourd'hui seraient nés dans les banlieues et se seraient étendus aux plus vieilles structures qu'elles auraient recouvertes et fossilisées.

Ainsi l'étude à base statistique et démographique de L. Chevalier apporte-t-elle une contribution essentielle à l'histoire des origines de notre civilisation de masse, de classe et de technique.

PHILIPPE ARIÈS.

LES LETTRES ALLEMANDES

FRANZ WERFEL,
ROMANCIER DE L'ÈRE ASTROMENTALE.

Si vous désirez savoir quel sera le visage de l'humanité dans cent mille ans, quand le millésime comportera six chiffres, lisez le dernier roman de Franz Werfel, *l'Étoile de ceux qui ne sont pas nés* (1). Armez-vous de courage et de patience, car le livre est fort épais, mais on ne saurait faire, dans un futur si éloigné, une plongée qui durât quelques instants. Et vous y trouverez la description physique, intellectuelle, religieuse et morale de l'ère astromentale, en découvrant du même coup la signification de cette épithète. Je vous laisse la joie et le bénéfice de la surprise.

Le roman de Werfel tient à la fois des voyages imaginaires du type de ceux de Cyrano de Bergerac et d'Arthur Gordon Pym, des romans d'anticipation genre Wells, des satires politiques et sociales comme l'ont fait Swift et Huxley, enfin de ces livres merveilleux à base scientifique qui, sous le nom de « science fiction books », florissent depuis une dizaine d'années aux États-Unis. Nos maisons d'édition, toujours si soucieuses de copier les modes d'outre-Atlantique, ne vont pas manquer de créer des collections qu'elles devraient logiquement placer sous le patronage de Jules Verne. Le merveilleux scientifique de Werfel se fonde surtout sur les découvertes de la physique, de l'astrophysique et de la biochimie, de la mathématique aussi et sur les théories d'Einstein. Et bien sûr (et c'est cela qui nous intéresse) sur l'imagination, qui est chez lui pénétrante, riche et variée. Dans ce livre qu'il acheva deux jours avant sa mort, Werfel retrouve sa vocation première, celle de poète. Son propos en effet est celui d'un poète. Le choix du titre, et la citation qui l'éclaire, le prouvent. Il a emprunté à Diodore de Sicile, écrivain touche à tout comme en a tant produit l'antiquité, cette belle affirmation : « Il appartient au poète et à l'historien de visiter les personnages mythiques aux îles heureuses, les morts dans l'Hadès et ceux qui ne sont pas encore nés dans leur étoile. »

Le grand Jean-Paul — qu'aimait tellement Schumann ! — ayant rendu visite aux personnages mythiques dans leurs îles dorées pendant le cours de deux de ses romans, *le Titan* et *la Loge invisible*, Werfel a senti qu'il lui restait l'étoile — et l'Hadès, car à la fin du volume, après la chute de la civilisation astromentale, le poète est conduit aux enfers, tel Dante par Virgile, par celui qui dans cette aventure prodigieuse lui sert de mentor et de cicérone. Il est en effet prescrit par la tradition épique (XIe Chant de l'*Odyssée* et VIe Livre de l'*Énéide*, sans parler de l'*Inferno*)

(1) Librairie Plon, dans la bonne traduction de Gilberte Marchegay.

de faire une descente chez les morts afin de surprendre les secrets majeurs. Werfel nous dévoile dans ce passage le sens de son œuvre : la vanité des efforts humains pour triompher à la fois des forces aveugles de la nature et de ce qu'on peut appeler les épiphanies du Sacré. Cette civilisation astromentale, si parfaitement agencée pour la tranquillité et le bonheur, qui représente la plus raffinée et la plus pernicieuse simulation de la lumière, la figure de la création la plus lavée (en apparence) de la malédiction de l'Archange, est soumise, autant que notre malheureux XXe siècle, aux forces destructives des puissances sans nom.

Il est dommage que Werfel n'ait pas suivi une démarche de poète. Poète par la force de l'imagination et par la qualité de la vision, il ne l'est pas dans la composition et dans l'économie de l'œuvre. Elle se présente comme une suite de dissertations où, en dépit de l'étrangeté des sujets, la logique ratiocinante ne perd jamais ses droits. Juif pragois, de langue et d'éducation allemandes, Werfel réunit les défauts que d'ailleurs il stigmatise avec humour dans son livre : une façon d'aborder les questions, de les découper et de les résoudre qui sent le Talmud et d'autre part une rêverie fumeuse métaphysicienne (ou pataphysicienne) propre à la « Grübelei » allemande.

La question que se pose naturellement le lecteur est la suivante : aimerais-je à vivre dans l'ère astromentale? La terre, intolérablement plate, est recouverte d'un uniforme gazon gris. Une seule race d'hommes qui parlent la même langue et qui ont le même credo. Plus d'oiseaux, les espèces animales sont réduites au chien, encore n'y a-t-il qu'un seul type canin. Une jeunesse prolongée, un loisir continuel, le « Travailleur » pensant et agissant pour tous. Les régions habitées ne forment qu'une seule ville immense et d'ailleurs souterraine. On voyage sans peine dans l'espace interplanétaire et l'on visite les autres planètes aussi bien que le centre de la terre. Toutes les commodités, ni guerre, ni maladie, ni souffrances, mais les astromentaux n'ont plus de lignes dans la main, ils n'ont pas de destin. Réduits à la vie végétative et à une uniforme activité intellectuelle, ils ignorent le risque, les passions, le désir et le rêve, tout ce qui fait en même temps notre ruine et notre splendeur. A ce prix, qui voudrait vivre dans l'étoile de ceux qui naîtront dans cent mille ans?

MARCEL SCHNEIDER.

LES LETTRES ITALIENNES

DEUX ROMANCIERS ET UN HÉROS DE ROMAN

MARIO SOLDATI, MICHELE PRISCO, EDGARDO SOGNO

Il est rare de trouver dans la littérature italienne d'aujourd'hui un écrivain chez qui le besoin de raconter une histoire soit naturel

et instinctif, de façon à primer sur toute autre préoccupation comme cela est le cas chez les grands romanciers. Mais à toute règle il y a des exceptions et au début de cette année Mario Soldati et Michele Prisco nous le prouvent en s'imposant comme deux véritables romanciers d'un talent et d'un intérêt qui dépassent les frontières de leur propre pays.

Mario Soldati n'est pas un nouveau venu. Son premier livre « Salmace » date de 1929. Il contient la nouvelle *Fuga in Francia* (1) qui par son ton personnel et une vivacité inusitée attira tout de suite sur lui l'attention des critiques. Mais en vingt ans il a publié à peine cinq livres, dont trois : *America primo Amore* (2), *La Verità sul casa Motta* (3) et *L'Amico Gesuita* (4) furent écrits en réalité à la même époque, en 1934, pendant les longs mois qu'il passa solitaire à Corconio d'Orta, sur les rives d'un des plus beaux lacs du Nord de l'Italie. Après cette courte période de répit le cinéma l'a requis et d'année en année courant à travers l'Italie d'abord, à travers l'Europe ensuite, Soldati a tourné des dizaines de films. Rome, Milan, Paris, Londres sont les centres de son activité qui a été et est encore incessante, fébrile, intense. A peine un film a-t-il été terminé qu'il en commence un autre, tout en pensant au troisième. Il ne crée pas des chefs-d'œuvre incontestés du neuvième art, il n'en a pas l'ambition, mais il est un technicien réputé et il a à son actif des films marquants de la production italienne comme *Piccolo Mondo Antico* (5) d'après le roman de Fogazzaro, *Fuga in Francia*, une aventure des premiers mois de la libération, et *Monsu Travet* dans lequel il a fait revivre à l'époque 1900 sa ville natale de Turin qui est restée particulièrement chère à son cœur.

Le miracle est que tout en travaillant comme un forçat de l'écran il ait trouvé toujours le temps de lire, non pas superficiellement des livres distrayants mais en profondeur des œuvres marquantes, surtout de la littérature anglaise qu'il connaît particulièrement bien. Stimulé par ses lectures et requis par les personnages qui le hantent malgré lui, il a aussi trouvé le temps de penser à ses propres livres et de prendre des notes. Et quand on commençait déjà à perdre tout espoir de le voir revenir à la littérature, il s'est brusquement remis à son œuvre, l'unique chose qui lui tient vraiment à cœur, car là seulement il réussit à exprimer sa personnalité si complexe et si riche.

Le premier résultat en est *A Cena col Commendatore* ((6), ce livre étonnant qui a reçu d'emblée l'accueil le plus favorable de la part de la critique italienne. Ce livre est un roman, mais à l'instar de certains romans anglais, notamment de Stevenson, il est formé par trois histoires qui sont comme un tryptique et trouvent leur

(1) Fuite en France.
(2) Amérique premier amour.
(3) La Vérité dans l'affaire Motta.
(4) L'Ami jésuite.
(5) Petit Monde d'Autrefois.
(6) Les Soupers du Commandeur à paraître chez Plon.

unité dans la personne centrale du vieux Commandatore qui les raconte et les commente, en leur donnant un ton particulier. Soldati a créé le personnage d'un grand administrateur de théâtre italien du début du siècle, un homme de la classe de ceux qui dirigèrent jadis le Metropolitan de New-York, le Colon de Buenos-Aires et tant d'autres salles d'opéra célèbres de par le monde. Le Commendatore, a beaucoup vécu, beaucoup voyagé, mais il est resté un homme foncièrement simple et honnête, un homme d'autrefois.

« A Cena col Commendatore » nous présente ainsi la confrontation d'un homme du XIXe siècle avec certains désordres et dérèglements moraux de notre époque. Là où chez nos contemporains tout est relatif et sujet à caution, pour le Commendatore il y a encore une norme et des règles. Il y a en lui une santé morale qui n'est nullement rigoureuse, qui sait même être très compréhensive, mais qui est quand même une stabilité. Grâce à elle il y a chez lui une bonhomie, un amour de la vie qui contraste singulièrement avec l'inquiétude, le désarroi, le déséquilibre aussi bien du chef d'orchestre W. de *La Giacca Verde* (1) que de Pelizzari de *Il Padre degli Orfani* (2) ou de Twinkle de *La Finestra* (3).

Soldati a le don de faire vivre ses personnages, de leur donner du relief, une physionomie, une existence indépendante de lui. Grâce à sa longue expérience du récit cinématographique, aux nombreuses rencontres qu'il fait au cours de sa vie si mouvementée, à sa curiosité des hommes et à sa connaissance du cœur humain, il peut et sait varier de livre en livre les thèmes et les cadres de ses histoires. Toutes portent néanmoins sa griffe, la marque de son style. Car à l'encontre d'autres narrateurs d'aujourd'hui dont l'écriture est plutôt relâchée, Mario Soldati est avant tout un styliste, un véritable écrivain qui dispose d'un instrument dont il sait tirer tous les effets comme un virtuose.

« La Giacca Verde » c'est un cas de névrose assez singulier, mais c'est aussi la peinture du monde des musiciens d'opéra et surtout l'atmosphère d'un monastère et d'une villa dans un endroit perdu des Apennins, au sud de Rome, à l'époque de l'occupation et de l'avance alliée en Italie. L'auteur excelle dans la création de ces atmosphères si diverses et opposées, il nous les suggère avec une telle intensité qu'elles deviennent pour nous inoubliables comme si elles avaient été pendant quelque temps vraiment les climats de notre vie.

Le drame de *Il Padre degli Orfani* est plus angoissant encore et la virtuosité du romancier se révèle ici comme dans *La Finestra* dans la complexité du récit et des ambiances si différentes dans lesquelles agissent les personnages qui encadrent le Commendatore. L'évocation de Londres dans *La Finestra* est une des plus nettes et des plus singulières qu'on ait lues de la part d'un écrivain non-anglais ; l'amour de Mario Soldati pour l'Angleterre, sa

(1) Le Veston vert.
(2) Le Père des orphelins.
(3) La Fenêtre.

compréhension des singularités d'un pays si différent du sien se révèle. Il ne nous étonne pas que certains lecteurs anglais avertis, parmi lesquels un Graham Greene, apprécient à tel point le talent de Soldati, car il est parmi les Italiens peut-être le seul qui possède ce don spécifiquement anglais de créer autour du drame le plus étrange, même horrible, une ambiance parfaitement naturelle, de rendre toute invention de la fantaisie acceptable et vraisemblable.

« A Cena col Commendatore » vient nous confirmer les dons exceptionnels de Mario Soldati que nous avions déjà admirés dans *L'Amico Gesuita* et dans *Nora* encore inédit en volume. Si le redoutable démon du cinéma ne le détourne pas une fois de plus de sa vraie voie il ne semble pas y avoir de doute que Mario Soldati comptera à côté de Alberto Moravia, Vitaliano Brancati, Corrado Alvaro et Guido Piovene parmi des romanciers italiens les plus marquants de notre époque.



Michele Prisco, en revanche, est un jeune dont on avait déjà remarqué lors de sa parution le volume de nouvelles *La Provincia Addormentata* (1), mais dont on n'attendait pas, pour son premier roman, la force et l'envergure de *Gli Eredi del Vento* (2). Le livre avait obtenu l'été passé le *Premio Venezia* donné par un jury sérieux et sévère sur manuscrit. Nous en connaissions les grandes lignes, elles augmentaient notre désir de lire ce curieux roman. Notre attente n'a pas été déçue. *Gli Eredi del Vento* nous révèle un véritable romancier qui a déjà son monde, son rythme, sa vision et qui a assez de personnalité pour ne pas se mettre à copier Hemingway ou Faulkner, Kafka, Bernanos ou Graham Greene. La construction du roman rappelle plutôt celle de certains chefs-d'œuvre anglais du siècle passé : elle est solide, réfléchie, soignée dans les détails. Le rythme est parfois un peu lent, mais il contribue à créer le climat singulier dans lequel se situe le drame. La « province endormie » dans laquelle Prisco nous transporte, n'est pas très éloignée, elle n'est pas perdue ou sauvage ; elle est simplement un peu oubliée. Il s'agit de la campagne riche et fertile située aux pieds du Vésuve. On y est donc tout près de la grande ville et en même temps d'une des côtes les plus belles, les plus recherchées d'Italie ; mais justement entre Naples et Capri, Pompéi et Positano, Sorrento et Amalfi, personne n'a le temps ni le désir de prêter un peu d'attention à la campagne qui sépare ces endroits célèbres. Jamais un étranger ne s'y arrête, jamais un Italien n'y va s'il n'y est pas appelé par une question d'intérêt ou de travail. Comme la région est favorisée par le climat et la nature, les habitants ne s'en plaignent pas, ils continuent repliés sur eux-mêmes une vie tranquille qui depuis deux siècles au moins est et reste la même.

C'est dans une de ces bourgades où la vie, à notre époque, a

(1) La Province endormie.
(2) Les Héritiers du vent.

encore le rythme et l'apparence qu'elle avait il y a cent ans, que peu d'années après la première guerre européenne arrive un adjudant de gendarmerie chargé de nettoyer la région des bandits qui sèment depuis quelque temps la terreur parmi les habitants. Nicolas Mazzù s'acquitte très bien de sa tâche, il devient un personnage populaire, il est invité chez les notables. Son ambition est flattée, sa cupidité s'éveille. Nicola jette les yeux sur la fille aînée d'un des plus riches propriétaires de la province et grâce aux circonstances favorables il réussit à l'épouser. Entré ainsi comme époux d'Antonietta dans la maison Damiano, Nicola y fera son nid. La mère étant morte et le père âgé et sans défense, Nicola Mazzù deviendra peu à peu le véritable maître de la maison et pour s'affirmer il épousera, les unes après les autres, les cinq sœurs Damiano.

Gli Eredi del Vento est avant tout l'histoire de la lente ascension de Mazzù qui à travers ces cinq mariages se transforme de modeste adjudant de gendarmerie en riche propriétaire terrien. Mais la réussite lui sera amère. « Qui porte le désarroi dans la maison héritera du vent » dit la Bible. Ce sont ces mots qui ont suggéré à Michele Prisco le titre de son roman. En effet, quand après tant d'années de ruse et d'efforts, ayant épousé Lisa, la plus jeune des sœurs et devenu, non seulement de fait mais de droit, le propriétaire de tous les biens des Damiano que restera-t-il à Nicola Mazzù? Il sera un homme âgé, usé et désabusé qui aura renoncé à l'amour et à la vie. Pour satisfaire sa cupidité et sans avoir commis, même en pensées, un seul crime il aura quatre morts sur sa conscience, les cadavres de quatre femmes dont il aura ravagé la vie.

Michele Prisco, et c'est là le signe du vrai romancier, a su éveiller notre intérêt pour ce personnage qui a première vue pourrait nous sembler plus indiqué pour une farce que pour un drame. Il a su le rendre humain et presque émouvant malgré ses mesquineries et ses odieux calculs. Des figures féminines, la séduisante Francesca, la pécheresse de la famille, est celle qui a le plus de relief. Dans une analyse fouillée du roman il y aurait des réserves à faire : le rythme parfois se ralentit un peu trop et dans l'épisode des amours de Mazzù et de Francesca, la jeunesse de l'auteur se révèle par l'excessive insistance sur des détails qui devraient nous suggérer ce que par délicatesse il évite de nous décrire directement. Mais, dans l'ensemble, *Gli Eredi del Vento* est un roman comme il y en a peu dans la littérature italienne d'aujourd'hui. Parmi les moins de trente ans, Michele Prisco nous semble le plus doué et le plus sûr de sa voie.



Si Mario Soldati et Michele Prisco sont deux véritables romanciers — chose très rare à l'heure actuelle en Italie comme en France — Edgardo Sogno est lui plutôt un héros de roman. A vrai dire il a été tout simplement un héros, mais on hésite toujours à écrire de quelqu'un qu'on fréquente régulièrement et pour qui on a de la sympathie qu'il est un héros. Ce mot fait trop penser à un des hommes illustres de Plutarque ou à un officier des guerres napoléoniennes. D'autre part on en a abusé, surtout depuis 1945,

pour désigner des personnes parfois très honorables, mais dont le comportement n'avait jamais eu rien d'héroïque. La vie d'Edgardo Sogno a été en revanche pendant deux ans une suite ininterrompue d'aventures périlleuses dans lesquelles, mû par son sentiment du devoir et par amour pour son pays, il a constamment risqué sa vie.

De son livre *Guerra senza Bandiera* (1) on peut dire vraiment qu'on le lit comme un roman, si on veut indiquer que l'intérêt du lecteur est tout de suite accroché et qu'on suit les aventures de Sogno et de ses compagnons comme celles des personnages imaginaires. Sogno a su écrire un livre vivant et même un livre émouvant. Son ton est simple et direct, sans aucune emphase et — chose extrêmement rare dans des livres de ce genre — sans aucune complaisance. Il a, en outre, une valeur de document, car Sogno était le commandant de la « Franchi », une des plus fameuses parmi les formations de partisans du Nord de l'Italie. A tous ceux qui s'intéressent à la situation de l'Italie pendant ces deux terribles et décisives années qui vont de septembre 1943 à juin 1945 on voudrait conseiller la lecture de ce livre, qui restera comme un témoignage de l'époque.

GIACOMO ANTONINI.

LES LETTRES SUÉDOISES

PAR LAGERKVIST

Il faut bien admettre l'ignorance du public français devant la littérature suédoise. Quand nous avons cité Selma Lagerlöf et Strindberg, nous nous arrêtons. Les romans féeriques de Selma Lagerlöf ne pouvaient manquer de toucher une nation saturée de « moralisme ». Sur Strindberg, il y aurait beaucoup à dire. Des deux grands dramaturges européens révélés par Pitoëff, Pirandello et Strindberg, le premier, seul, est redevenu à la mode, ces temps derniers ; je veux espérer qu'il en sera bientôt de même pour l'auteur de *Mademoiselle Julie*.

Si ce n'étaient les titres de la collection scandinave que Lucien Maury dirige aux éditions Stock, nous ignorerions jusqu'au nom des écrivains suédois du XXe siècle. Il est pourtant difficile de concevoir qu'un tel peuple n'ait aujourd'hui une littérature originale. Après une longue période de son histoire traversée d'épopées vikings, il connaît une sorte de Renaissance assez européenne, un vague Grand Siècle à l'image du nôtre, une folle agitation guerrière, et soudain, ce fantastique XIXe siècle suédois, secoué, en sa fin,

(1) Guerre sans drapeau.

de crises ouvrières, de luttes paysannes, un nouveau moyen âge qui remet la condition des hommes en question sur une terre qui cesse d'être délabrée, qui invente le féminisme, découvre une morale prolétaire, un idéalisme socialiste aussi explosif que celui de Rousseau, d'où naîtra, à l'aube de notre siècle, le fameux grand État moderne suédois. Cette dernière période, troublante, est éclairée par les autobiographies de Strindberg (*la Chambre rouge, le Fils de la servante, Plaidoyer d'un fou* etc...) (1) qui rappellent Jules Vallès par le ton et souvent le Sartre de *Qu'est-ce que la littérature?* par l'esprit ; quant au romanesque strindberguien, il m'a toujours paru égal au meilleur des Russes du XIXe siècle.

La Suède contemporaine étant à deux visages : féerique et « socialiste », le climat du merveilleux, des légendes, des hivers tragiques et des étés clairs, se mêle, dans ses livres, au conflit suscité par la création aussi rapide d'un État moderne qui a tranformé le style de vie du peuple, assurant minutieusement à tous un bien-être sans défauts apparents. De Gustaf Hellström, on lira bientôt en français *(Tempête sur Tjuro)* l'expression de ce conflit, et les personnages de la petite île de l'archipel suédois nous montreront la nostalgie d'une vie sentimentale, aujourd'hui sapée par les problèmes sociaux. Dans *le Voyage de Krilon* (1942), d'Eyvind Johnson, un petit bourgeois de Stockholm se fait l'interprète de la classe moyenne en face du « démocratisme » ; mais le même écrivain a donné aussi *la Houle des rivages*, hallucinante paraphrase de l'*Odyssée* où le lyrisme et l'ironie du lyrisme alternent fort heureusement ; c'est un *Elpénor* plus poussé, moins canular, on s'en doute ; l'art de Giraudoux n'est d'ailleurs pas si éloigné des recherches verbales de Johnson. La romancière Karin Boye a dressé dans *Kallocain*, son chef-d'œuvre, les présages de ce que devient aujourd'hui le procès intenté par les hommes libres aux régimes d'oppression ; l'originalité, dans son cas, vient de ce que l'individu est sauvé par la drogue.

Je devrais citer bien d'autres écrivains, si j'essayais d'être complet, et indiquer comment les plus jeunes écrivains suédois, autodidactes pour la plupart — l'universitaire étant souvent un « spécialiste » — font l'expérience de la vie moderne et de l'angoisse mondiale, du haut de leur douloureuse neutralité, partagés entre la peur de ne pas vivre comme leurs frères européens et l'arrogance que leur isolement leur inspire. Leur chemin est bien voisin de celui de Kafka, sur le plan individuel, mais leur témoignage d'écrivains même si leurs œuvres ressemblent à des *chants*, comme les romans de Malraux, les apparente à Albert Camus.



La récente parution du *Barabbas* de Pär Lagerkvist (né en 1891) m'incite à choisir aujourd'hui cet auteur, pour regretter, avec André Gide (dans la *Lettre* qui précède ce livre), que la langue suédoise ne soit pas plus connue. Sans aller jusqu'à juger, comme

(1) Éd. Ernest Leroux et Éd. Stock.

Gide, la connaissance de cette langue « indispensable à l'homme qui se veut cultivé », puisque le texte français pour *Barabbas*, établi par Marguerite Gay et Gerd de Mautort, est excellent, je devine un peu, après examen du texte suédois, les difficultés que l'on peut rencontrer lorsqu'on traduit ces vocables tour à tour explosifs et elliptiques.

Parmi les écrivains que je viens de citer, Par Lagerkvist fait un peu figure d'intellectuel pur, assez proche de Gide par la vocation comme par le ton, sinon par l'idéologie. Son œuvre entière (un seul de ses livres, *le Nain* (1), avant *Barabbas* (2), a paru en français) s'accorde assez bien avec l'ancienne déclaration de Gide à un journaliste : « La morale, monsieur? Vous me parlez d'une dépendance de l'esthétique ! » et si le mot gymnastique, appliqué à un écrivain de Suède, n'était pas à ce point osé, je dirais volontiers que cette œuvre nous convie à une vertigineuse gymnastique de l'âme, par le truchement du théâtre, de la poésie, du récit lyrique et de l'autobiographie. L'univers de Lagerkvist est fortement marqué par l'influence de la mère et de la lignée maternelle, comme en témoignent ses écrits autobiographiques, et par des recherches picturales (voyage à Paris en 1912-1913) ; une manière de premier Proust, en somme, en qui auraient grondé les appels des marécages, des forêts, des pierres funéraires vikings, et non chuchoté les douces mélodies de Méséglise, et qui a rencontré les Cubistes et non Monet. *Le Bourreau* (1933) est une des plus amères satires du nazisme et *l'Homme sans âme* (1936) reprend le thème de l'individu nazifié cherchant la voie de l'amour. *Le Nain* (1944) est une « recherche », au sens allemand du mot, de deux courants opposés : la tentation du refus et la soif de puissance de l'homme contemporain.

Barabbas est aussi une recherche de la même veine, mais plus dépouillée, loin de tout pittoresque, où le réel — la Jérusalem de Jésus — est suggéré par quelques touches discrètes. Le livre commence au moment où meurent en nous, après une lecture de l'Évangile, le cri de la foule : « Libérez Barabbas ! Crucifiez Jésus ! » Barabbas est libéré et il erre, en témoin passif, résigné, inconscient du drame du Golgotha. La question qui, dès lors, l'accompagnera tout au long de ce petit livre si dense qu'on ne cesse de le reprendre est celle-ci : passif, Barabbas? Résigné à son sort, ou traître malgré lui? Inconscient ou démoniaque? Comment un homme a-t-il pu assister à la crucifixion du Roi des Juifs, puis frayer avec les hommes du Christ et ne rien leur dire, comment le cri de l'homme qui ne croit pas mais qui a vu, « dans un coin », le voile du temple se déchirer, et la nuit obscurcir, un court instant « la mort du rabbin sur la croix », comment ce cri peut-il être contenu si longtemps dans sa gorge et ne point sourdre?... Je ne puis m'empêcher de rapprocher la rencontre que fait très vite Barabbas, celle de « la femme au bec de lièvre », miraculée de Jésus, avec la rencontre que fit Anders, personnage autobiographique de Lagerkvist, à

(1) Stock 1946. Avant-propos de Lucien Maury.
(2) Stock 1950. Lettre d'André Gide.

Uppsala : dans une réunion de l'Armée du Salut, en pleine orgie de foi, une femme seule, « officier » de cette Armée, parle à Anders. De même, tout grelottant, au sortir de son cachot, Barabbas rencontre dans une rue de Jérusalem « la femme au bec de lièvre » et son regard l'interroge pareillement. Les anciens camarades de Barabbas le saoulent. Il en arrive peu à peu à admettre que le ciel ne s'est pas obscurci lorsque le rabbin est mort, puis il va le répéter à « l'homme qui avait renié le Christ » et qui lui mendiait une précision oculaire. Une force mystérieuse le pousse cependant du côté de la tombe d'où Il doit ressusciter le troisième jour. La femme est là. Le rabbin est ressuscité, car la tombe est vide, mais les amis du rabbin ne sont-ils pas venus, à la nuit, le prendre? Barabbas ne voit rien et ne veut plus rien accepter, maintenant, de cette histoire. La femme le laisse sur le bord du chemin avec cet « Aimez-vous les uns les autres » qu'elle bredouille craintivement.

Tout le livre est de cette force. La « quête » de Barabbas qui séjourne à Jérusalem, « alors qu'il n'avait rien à y faire, » alors que « tout semblait lui être indifférent », évoque une autre promenade sans but, celle du Meursault d'Albert Camus. *Barabbas*, ou un *Étranger* mystique, qui toujours cherche, et permet au lecteur de trouver, au fond de l'absurde, des raisons de croire. Sans doute parce que le héros de Lagerkvist se laisse malgré lui gagner par le halo de foi qui cerne les personnages de Jérusalem, il est amené à porter un coup de couteau au lapidateur de « la femme au bec de lièvre ». Puis, on le perd de vue : « Il avait été comme englouti sous terre. » Gide a noté le poids étrange des *comme si* du livre, en remarquant le « comme s'il s'adressait à la nuit » de la fin, lorsque Barabbas remet son âme à cette nuit en laissant la porte ouverte à une autre explication, car sa démission pourrait aussi signifier qu'il voyait enfin le Christ dont il s'était laissé graver le nom sur sa plaque d'esclave. Les *comme si* de Barabbas sont bien le signe de son inquiétude, car tout se passe comme s'il trahissait son compagnon, l'esclave croyant, Sahak, sans s'en douter, mais aussi en affirmant par sa trahison une espèce de fidélité *libre* au Christ ; et quand il découvre, un peu plus tard, les catacombes de la Via Appia, on dirait qu'il ne comprend pas que dans ce grand chuchotement souterrain se prolonge ici le culte du rabbin crucifié, mais il descend à son tour, « désorienté, » et il cherche à rejoindre les frères du Christ, comme s'il en était, enfermé, prisonnier de sa nuit « seul au ciel et sur la terre, » avec, sur sa poitrine fripée, ce nom de Dieu qu'il a accepté qu'on y grave, comme s'il croyait en Lui, mais qu'il a laissé barrer par le procurateur romain, comme s'il L'ignorait. Enfin il va jeter des brandons sur l'incendie de Rome, il aide, il se répète que « Barabbas ne trahissait pas ! Il allumait bien !... » croyant que « son Seigneur » a besoin de lui pour détruire la Ville.

Or, c'était là ce qui ne lui était pas demandé ; il périra de la main romaine. Les chrétiens, par la voix d'un de leurs pères, le laissent aller sans le condamner, car « on n'a pas le droit de condamner un homme qui n'a pas de Dieu ».

Tel est, trop rapidement parcouru, ce livre parfait comme un

saint livre, écrit au-dessus des grincements de la littérature, qui sera lu par les croyants et par les « étrangers » avec une joie égale et dont on souhaite que les uns et les autres le découvrent.

FRANÇOIS-RÉGIS BASTIDE.

LE THÉATRE

LUCILE ET JULIEN

Elle, c'est une robe rose, avec dix orphelins en pèlerine tout autour. Lui, c'est un uniforme de piou-piou bleu horizon à pantalons rouges, avec une femme et un petit bébé qui ont faim. Elle, c'est la discrétion, la pudeur, la pureté, avec une voix douce et un pas silencieux. Lui, c'est la probité, la rigueur, l'honnêteté, avec une grande voix, un poing toujours levé, un pied toujours tendu. Lucile et Julien. Comme ils seraient heureux ensemble, avec leurs belles phrases un peu ridicules, leurs beaux rêves de pureté, leur fierté, leur tendresse, et ce besoin d'un petit camarade qui marcherait à côté d'eux, d'un pas cadencé, toute leur vie. Mais comme ils ne sont pas de la même pièce, Lucile continue de jouer chaque soir *la Répétition*, et Julien *Colombe*, dans deux théâtres différents, de pleurer, de souffrir, et d'empêcher tout le monde d'être tranquille. Lorsque la pièce de Julien est finie, il se retrouve seul sur un plateau de théâtre désert. Mais Lucile ne viendra pas l'y rejoindre. Car, à la fin de sa pièce à elle, la petite bécasse, elle a sauté dans un train avec sa valise de carton. Et chaque soir, elle recommence la même bêtise.

Ici se présente le premier monsieur mécontent. « Qu'ils se rencontrent, dit-il, qu'ils se marient, et qu'on n'en parle plus. On les a bien assez vus. Ce sont toujours les mêmes. » Au fond, ce qui agace ce mécontent-là, c'est qu'il n'y a pas d'anecdote. Il aime les anecdotes. Une lettre volée, un enfant volé, un valet qui se fait passer pour un grand Seigneur auprès de la reine par suite d'une ressemblance frappante, un homme spirituel et laid qui parle par la bouche d'un homme beau et bête, voilà d'intéressantes anecdotes, des *sujets* de théâtre. Mais un empêcheur de danser en rond ! La belle affaire ! Parfaitement, monsieur, l'excellente affaire. Car on se trouve soudain en face d'un *personnage*. Jean Anouilh ne s'intéresse pas aux idées de pièce, mais aux personnages de pièces. Ils entrent sur le plateau nu de son imagination, par l'ascenseur du fond, comme les six personnages de Pirandello. Et voici qu'un auteur est caché dans la salle. Il les regarde s'avancer. Il les écoute parler. Il y a la mère ridicule, le voyou sans cœur,

l'ami, la jeune fille vierge, le père, la méchante aux griffes pointues. Chacun a sa voix, son langage, sa vie profonde. Il suffit de quelques costumes, de quelques masques, d'un décor improvisé, pour que le jeu commence. Voici tout un panier de costumes Louis XV. On jouera donc Marivaux, dans un vieux château de province. On lit quelques répliques du texte, on parle, on sourit, on se dispute. L'illusion est créée. Il est temps de faire entrer l'empêcheuse de danser en rond. Ou bien, on n'invente même pas de vieux château. On reste au théâtre. Des coulisses, des loges. Les personnages s'installent. Voici le directeur, la grande actrice, l'écrivain, l'habilleuse, le grand acteur. On parle, on crie, on s'embrasse. Puis le ton s'envenime et s'aggrave. Là encore on a lâché l'empêcheur de danser en rond. Alors les fantoches du début deviennent presque indifférents. L'oreille et le cœur d'Anouilh sont attirés vers d'autres jeux. Car Lucile a rencontré le comte, Julien a eu une permission. L'amour prend toute la place.

Il est frappant de voir que les deux pièces suivent le même dessin. Les deux premiers actes sont drôles, d'un mouvement rapide, et le rire s'y donne libre cours. Puis le silence se fait peu à peu. Les masques s'enfuient en coulisse. Alors Héro se glisse sur la scène pour étrangler Lucile. Alors Julien se glisse sur la scène vide pour supplier Colombe de lui expliquer ce qui se passe.

C'est ici que surgit le second monsieur mécontent. « Mais pourquoi ce drame? On était bien en train de rire. On s'amusait si bien ! » Jean Anouilh, il y a quelques années aurait peut-être répondu : parce que j'ai quelque chose à faire dire à mes personnages. Aujourd'hui, ce parti pris qu'il avait envers eux, la distinction qu'il faisait entre les blancs et les noirs, les riches et les pauvres, semble s'effacer de plus en plus. *La Répétition*, malgré les apparences, est davantage la pièce d'un crime que d'un sacrifice. Les bourreaux y ont plus de place que la victime. Lucile disparaît devant la comtesse. C'est encore plus frappant dans *Colombe*. Anouilh y laisse toute liberté à ses personnages. Colombe, c'est une petite sœur d'Euridyce. Euridyce aussi, au troisième acte, était obligée d'avouer à Orphée qu'elle avait couché avec le directeur de la troupe, avec un acteur, et même avec le petit régisseur. Et c'était un drame, où l'enfer et la mort entraient en jeu. L'absence d'Euridyce, son refus de vivre étaient insoutenables, comme la mort volontaire d'Antigone, comme le départ de la Sauvage en entendant un chien perdu, comme la fuite de Gaston, malgré son côté féerique, au bras du petit anglais. Ces révoltes, ces défaites étaient autant d'actes d'accusation que le public recevait bien en face. Aujourd'hui il n'y a plus de drame. Lucile et Julien s'en vont. Tout le monde respire. Comme l'explique Colombe à Julien : « *Depuis que tu es parti, je suis heureuse. Je me réveille, il fait soleil, j'ouvre mes persiennes, et il n'y a rien de tragique pour la première fois. Le rempailleur de chaises qui est devant le Crédit Lyonnais me crie* : « *Bonjour, beauté, je t'adore* ! ». *Et je lui réponds bonjour et ce n'est pas un drame pour toute la matinée de lui avoir répondu.* » Et c'est Colombe finalement qui a raison. Tout le monde est d'accord là-dessus. Même Mme Alexandra. Le pauvre petit

pioupiou en rouge et bleu n'a qu'à souffrir tout seul dans son coin. Il est trop « emmardant ».

Il est évident que Jean Anouilh a de plus en plus envie de rire. Et de rire de tout. D'un rire qui ne pardonne pas. *Ardèle* déjà le laissait deviner. *La Répétition* et *Colombe* en sont des preuves nouvelles. Mais Anouilh voudrait que nous fussions dupes. Il voudrait que le duel Héro-Villebosse fît rire, et que Julien fît rire en embrassant son frère sur la bouche. Mais ce n'est pas possible. S'il a choisi de finir *Colombe* par le début, et de terminer ironiquement sa pièce sur le mot « Toujours » quatre fois répété, c'est par un refus de s'attendrir. Mais quelles que soient les trouvailles comiques de l'auteur, et sa verve, il est impossible de ne pas trouver plus déchirante encore que celle de la Sauvage, la solitude de Julien ou la disparition de Lucile.

Mais le premier monsieur mécontent revient. « Si vous aimez ça tant mieux pour vous. Mais dites-lui qu'il se méfie, à votre Anouilh. Les gens finiront par se lasser. »

Alors je me glisse dans la salle avec le monsieur mécontent. La salle est pleine. Le public sait que les pièces d'Anouilh sont de vraies pièces de théâtre, et le public n'aime pas être trompé sur la marchandise. Puis nous regardons la scène. Et le plaisir des acteurs est tel qu'il suffit à convaincre le plus grognon. Jean Louis Barrault n'a-t-il pas trouvé dans *la Répétition* son meilleur rôle? Et Madeleine Renaud, avez-vous senti sa jubilation d'actrice qui aime son métier, lorsqu'elle commence à chanter son grand air du IIIe acte : *Vous venez sans doute me dire que vous renoncez à jouer dans la pièce?* Et Danièle Delorme? Quelle joie pour elle d'être enfin sauvée du cinéma, et de prouver avec éclat qu'elle n'est plus une vedette, mais une actrice, et que le théâtre est son vrai domaine? Et la joie de Marie Ventura, n'éclate-t-elle pas en composant son étonnant personnage? Tous ces acteurs *jouent* enfin, s'amusent et font leur métier. Ils étaient en quête d'un auteur. Ils l'ont rencontré. Cela suffit pour que naisse le jeu théâtral. Et c'est un jeu si parfaitement joué que toute considération annexe sonne creux.

JACQUES TOURNIER

LE CINÉMA

LE JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE

Nous étions très jeunes. Mais nous en gardons le souvenir : le *Journal*, ce fut un grand coup, quelque chose qui ressemblait à un soulèvement, à un coup d'État, et aussi, déjà, à un chant funèbre. La *Puissance et la Gloire*, même, ne parvint pas à nous rendre cette qualité et cette force d'émotion, ce tremblement, cette

crainte. « Je crois le *Journal* appelé à retentir dans beaucoup d'êtres, et je n'ai jamais fait, même de loin, un tel effort de dépouillement, de sincérité, de sérénité pour les atteindre. » Écrivant en septembre 1935 à son éditeur, Bernanos ne se trompait pas.

Après qu'on aura reconnu tous les mérites du film que Robert Bresson a adapté du roman de Bernanos, il sera impossible à quiconque d'assurer que ce film marque la date d'une grande victoire, tumultueuse, contestée et finalement gagnée. C'est un roman fiévreux, et la colère gronde sous la sérénité. C'est un film noble et on a envie de dire élégant. Le roman, c'est la bataille et la victoire, malgré la mort. Le film, c'est l'anniversaire, la commémoration de cette victoire, une sorte de 11 novembre. Je me demande pourquoi. Porter le *Journal* à l'écran était une gageure, mais le réalisateur des *Anges du Péché* et des *Dames du Bois de Boulogne* pouvait la tenir. Vivant, Bernanos se fût rebellé, ou eût approuvé, et approuvant, eût entraîné : je crois que Bresson a été intimidé par ce mort, et qu'il a pris le parti de le suivre trop respectueusement : le respect parfois mène à la servilité, qui est la moins heureuse manière de servir, surtout quand on a Bernanos pour maître. Je reproche à Robert Bresson d'avoir voulu être un trop sage élève.

Passer de la littérature au cinéma revient à choisir un autre code, un autre système de références et de signes. Il fallait sûrement ne voir la paroisse, le château, le monde hostile et médiocre qu'à travers les yeux tendres et inquiets du jeune curé, n'en voir que ce qu'il en voyait, et aussi recourir au monologue intérieur. Mais les ressources visuelles du cinéma auraient dû épargner au héros de Bernanos de tenir un journal. Cette convention, qui alourdissait d'autant moins le roman, et l'élargissait d'autant plus que le journal était autant celui de Bernanos que celui de son héros, devient au cinéma, ce qu'elle n'était pas, une solution de facilité. Elle permet à Bresson des enchaînés, qui ne sont pas tous heureux ; quelques truquages dont certains sont médiocres. Ce qui est plus grave, elle le dispense de resserrer l'action et l'autorise à la disperser. Dans un autre fragment de la lettre que j'ai citée, Bernanos parle de *ce tragique malentendu qui grandit de page en page, celui de ce jeune saint et des médiocres qui l'entourent.* Or, si le film de Bresson nous communique une douloureuse idée et nous propose quelques images émouvantes de ce malentendu, il n'est malheureusement pas vrai que nous voyons grandir ce malentendu de scène en scène, de séquence en séquence. Il est étale, et comme diffus. Nous voyons le saint, et on a envie de dire le patient, souffrir, mais les coups qui lui sont portés, s'ils le blessent, lui, ne nous parviennent qu'amortis. Il y a sûrement beaucoup de discrétion, d'intelligence et de pudeur dans cet art. Il y en a trop. Intelligence à part, ce ne sont pas des qualités qui sont dans l'habitude de Bernanos.

Le procédé du journal a donc dispensé Bresson de rigueur dramatique dans la conduite de l'action. Ce recours abusif au monologue intérieur ôte, de même, une grande part de leur intensité à certains de ses effets. On nous cache beaucoup de choses : on nous montre peu le château, ce qui est concevable. Mais on nous cache

beaucoup trop l'église, dont on ne voit que l'autel, le porche et le confessionnal. On nous cache le presbytère : on voit une table, un lit, un poêle. Notre personnage souffre d'être détaché de son cadre. Voilà un principe. En voici un autre plus contestable : le monologue intérieur, chaque fois qu'il ne cède pas la place au dialogue, double la plupart des images ; même les gestes les plus significatifs, les mouvements les plus éloquents, ceux qui expriment la lassitude physique, le désespoir, ou même la prière, sont accompagnés d'un commentaire à la première personne, qui n'augmente pas leur subjectivité, mais qui a pour résultat, au contraire, de nous rejeter en dehors du personnage dont on voudrait que nous épousions les tourments. La parole n'a pas été donnée au cinéma pour *doubler* l'image, pour être docile envers elle, d'abord servie, mais pour la contredire, pour dire ce que l'image ne dit pas. Quand nous voyons le prêtre écarter du visage de la comtesse morte le voile de mousseline et effleurer de ses doigts le front haut et pur, je me demande pourquoi nous l'entendons dire : « J'ai écarté le voile de mousseline, effleuré des doigts le front haut et pur, plein de silence. » Cet exemple entre vingt autres.

Bernanos disait que le *Journal* était au *Soleil* ce que Racine est à Corneille et il savait que jamais encore il n'avait contrôlé aussi fermement son style. Bresson a été gêné, hypnotisé par ce langage, exactement comme un traducteur qui manquerait d'autorité à l'égard du texte qu'il voudrait traduire, serait empêché d'écrire un excellent français. Le « dépouillement » d'un roman peut devenir pauvre, traduit en langage cinématographique ; la « sincérité » peut devenir artificielle, la « sérénité » monotone. J'ai rouvert au hasard le *Journal;* à chaque page, la vigueur éclate, d'autant plus frappante qu'est maigrichonne la personnalité de son héros. Bernanos n'abandonne jamais le ton de la passion ; Bresson abandonne rarement celui d'un documentaire. Il observe et nous permet d'observer le cas d'un prêtre trop jeune, trop inexpérimenté, de constitution trop faible. Nous suivons sur son visage les lents progrès de la mort. Il agonise. Imaginez une longue agonie sur une table d'opération. On est déjà coupé du monde, dont les rumeurs ne parviennent même plus. La solitude du curé n'étant pas de cette nature.

Mais il faut féliciter Bresson d'avoir demandé la musique du film à Grunewald et surtout d'avoir découvert Claude Laydu. Ce jeune acteur dont les yeux brûlent la maigre figure a réussi une composition si parfaite qu'on se fâche d'autant plus de la tiédeur de l'œuvre à laquelle il est associé. Il faut encore ne pas oublier certains passages où Bresson a accepté de marquer des reliefs dramatiques : par exemple la scène avec la petite Sulpice Mitonnet, un ou deux plans de la confrontation du prêtre et de la comtesse, le retour du petit curé vers le château désolé par la mort, à travers le parc encombré de grosses voitures ; un plan où du vin renversé sur le parquet a l'épaisseur et la couleur du sang ; enfin le départ du curé sur la moto d'un légionnaire en permission et certains arrière-plans de campagne et de parc d'un gris très tendre. Il reste surtout, à l'actif de Bresson, son dessein,

qui était haut. La critique a déjà salué son film sans concessions. On devrait éprouver des remords, quand on n'aime pas *Les tampons du campiston*, à ne pas approuver sans de nombreuses réserves un film sans concessions. Malheureusement ce ne sont pas les concessions *qui ne sont pas faites* qui suffisent à faire un grand film, un film capable de « retentir dans beaucoup d'êtres. » Si on avait seulement dit du *Journal* que c'était un roman sans concession, je me demande quel cri eût poussé Bernanos.

MICHEL BRASPART.

LA MUSIQUE

A PROPOS DE LA CRÉATION DE « JEANNE AU BUCHER » A L'OPÉRA.

Au risque de passer pour un sauvage, j'avouerai que je ne suis jamais arrivé à partager l'enthousiasme suscité jusqu'à ce jour dans une grande partie du public et de la critique, par la *Jeanne au Bûcher* de Paul Claudel et Arthur Honegger telle qu'elle était donnée avant son entrée à l'Opéra, c'est-à-dire sans spectacle, en oratorio, sur une estrade de concert, avec des artistes en veston et en robe du soir. Il me semblait toujours que l'œuvre y paraissait dans un équilibre et une perspective faussés qui n'étaient — je ne savais m'expliquer comment ni pourquoi — ni son équilibre ni sa perspective réels. Dans cette présentation en concert, la musique avait tout naturellement tendance à occuper la première place, à se mettre au premier rang, les éléments poétiques et spirituels n'étant là qu'à l'arrière-plan, comme prétextes, charpente que venait recouvrir l'élément musical.

La représentation que l'Opéra vient de mettre sur pied m'encourage à avouer mon insatisfaction passée, précisément dans la mesure où elle donne à l'œuvre un équilibre parfait, remettant chaque élément à sa place, le rétablissant dans sa fonction, en particulier l'élément musical. Il m'avait toujours semblé faux et maladroit de vouloir faire de cet ouvrage une sorte de grande symphonie avec récitants, solistes, chœurs, etc... La partition n'a d'ailleurs pas cette ambition, au dire même de son auteur, et il ne me paraît pas inutile de faire intervenir ici Arthur Honegger lui-même à l'appui de ce qui précède : « Si à l'exécution, dit-il, il se dégage quelque émotion, il n'est que juste d'en rapporter la plus grande part à Claudel dont je n'ai fait que suivre les indications, en mettant à son service mes connaissances techniques pour tenter de réaliser de mon mieux la musique qu'il avait lui-même créée... Toute l'atmosphère musicale tient en pareil texte. Sa partition est établie, et le compositeur n'a vraiment qu'à se laisser guider ... pour tourner sa sauce. »

De ce propos, qui est rapporté par M. José Bruyr dans son excel-

lente et enthousiaste étude *Honegger et son œuvre* (1), deux choses sont à retenir : d'abord il reflète l'un des plus beaux aspects de la personnalité artistique et humaine du musicien qui est, là, défini avec sa superbe et puissante modestie d'artisan, son absence absolue de cabotinage ; mais il donne aussi l'indication précise de ce que doit être dans l'exécution, comme il l'a été dans la conception, le dosage des différents éléments concourant à l'ensemble de l'œuvre, laquelle n'est plus cette symphonie que l'on nous a présentée jadis au concert, mais avant tout un drame rehaussé de musique, ou plutôt dont la musique verbale a été rehaussée, soulignée, amplifiée, colorée de musique symphonique et vocale.

Et c'est là justement où le mariage de Paul Claudel et d'Arthur Honegger était heureux, mettant un musicien habile, discret, mais profondément pénétré de la beauté et de la grandeur du sujet, au service d'un poème qui est à la fois porteur du message spirituel essentiel constituant l'âme de l'œuvre, et dont la langue est à elle seule une véritable musique lyrique. C'est ce style de « grandiose image d'Épinal dont les couleurs sont devenues de la musique » qui faisait défaut aux exécutions données précédemment au concert ; le rôle de la musique s'en trouvait faussé par l'optique de l'estrade, enflé artificiellement jusqu'à vouloir la faire paraître lyrique, alors qu'elle ne l'est pas en elle-même à proprement parler, mais seulement dans la mesure où elle prolonge le lyrisme du texte, ce que rétablit l'optique de la scène.

C'est tout cela que la représentation de l'Opéra met très précisément au point, et c'est ce qui fait la réussite d'ensemble de cette création — réussite qui semble être due tout d'abord à la mise en scène de M. Jan Doat : celui-ci a su donner à chaque chose, à chaque fait, à chaque personnage, à chaque geste ou mouvement sa juste valeur relativement à l'ensemble ; là encore les mots de *dosage* et de *perspective* reviennent sous ma plume, mais ce sont bien ceux qui conviennent s'agissant d'un ensemble aussi considérable en toutes ses dimensions ; c'est dans le respect des proportions que réside la réussite de M. Jan Doat, lequel a eu des trouvailles très heureuses et ne s'est pas laissé contaminer, comme beaucoup de ses confrères metteurs en scène, par les habitudes et les traditions routinières et sclérosées qui suintent des planches de l'illustre théâtre.

Les décors et les costumes de M. Yves Bonnat sont également de qualité ; rien d'outrageusement original, mais rien non plus de plat ni de banal. Et l'on ne saurait que le louer de l'excellente idée qu'il a eue de circonscrire la scène dans un amphithéâtre de gradins sur lesquels sont disposés les chœurs.

Les mouvements chorégraphiques réglés par M. Serge Lifar sont d'une beauté et d'un relief saisissants, en particulier dans cette cruelle et diabolique partie de cartes où, devant Jeanne enchaînée à son bûcher, le roi de France avec Sa Majesté la Bêtise, le roi d'Angleterre avec Sa Majesté l'Orgueil, le duc de Bourgogne avec

(1) Éd. Corréa, 1947.

Sa Majesté l'Avarice, la Mort avec la Luxure, règlent le sort de la Pucelle par l'intermédiaire de leurs Diplomates-Valets.

Jeanne, c'est Mlle Claude Nollier de la Comédie-Francaise : elle est belle et émouvante, avec force et simplicité, et l'on pouvait difficilement choisir une artiste dont l'admirable plastique, le timbre de voix, les inflexions et intonations répondissent si parfaitement aux nécessités de son personnage ; on aimerait seulement que M. Fourestier, qui dirige la représentation, veillât à modérer parfois l'élan de son orchestre afin de permettre au texte de passer la rampe sans obliger l'auditeur à prêter intensément l'oreille.

Les artistes du chant ont été distribués, comme il est d'usage dans la maison, avec une honnête médiocrité. On regrette particulièrement que l'important rôle de Cauchon ait été confié à M. Romagnoni qui a pris pour la circonstance une voix de gardien de sérail enlevant à son hideux mais significatif personnage tout effet dramatique. Et si Mlle Rosa Van Herck est une sainte Marguerite défendable, Mlle Inès Chabal (sainte Catherine) et Mlle G. Gaudinau (la Vierge) ne le sont guère, cette dernière surtout qui est consternante du point de vue vocal. L'ensemble de cette distribution qui comporte près de vingt artistes est la partie très faible du spectacle.

Néanmoins, il convient de donner à M. Hirsch un encourageant coup de chapeau pour l'effort qu'il vient de faire au cours des dix derniers mois : après quatre années de méditations directoriales sur un répertoire squelettique et éreinté, il s'est décidé à faire place à deux des musiciens majeurs de notre école actuelle, hier Darius Milhaud avec son *Bolivar*, aujourd'hui Arthur Honegger avec la *Jeanne au Bûcher* de Paul Claudel. Puisqu'il est en si bonne disposition et semble s'aviser que l'on ne fait pas un théâtre d'opéra uniquement avec des spectacles de ballet, et que, quoi qu'on en dise, il y a encore des musiciens qui composent des opéras dignes de ce nom et dignes de notre temps, peut-on utilement lui rappeler qu'une admirable partition attend à sa porte : la *Phèdre* de Marcel Mihalovici.

CLAUDE ROSTAND.

LES BEAUX-ARTS

JACQUES VILLON.

S'il est vrai, comme tendrait à le prouver le cas de Titien et de Greco, de Rembrandt et de Goya, de Cézanne et de Bonnard, que le signe des grands, des très grands peintres, est une constante progression et un épanouissement à la fois juvénile et lyrique au cours de leur vieillesse, nul doute que Jacques Villon ne soit un très grand peintre, ainsi que l'on peut s'en apercevoir sans peine à l'exposition de ses œuvres qu'organise actuellement le Musée d'Art Moderne.

Certes, dès 1910, il produit des ouvrages valables. Mais il a derrière lui, dès cette époque, un passé déjà long de peintre, et, plus encore, de dessinateur, puisque c'est de 1895 — il a alors vingt ans — que date sa collaboration aux journaux humoristiques illustrés. Quinze ans durant, il leur a donné des dessins mordants de trait et d'esprit, qui ne sont pas sans rapports avec ceux de Steinlen, de Forain, de Toulouse-Lautrec même, et, çà et là, il a enlevé d'un pinceau habile et sensible, des figures de femmes et d'enfants, des paysages, quelques nus, où il se révélait un bon compatriote des Normands Boudin et Monet. A peine cherchait-il plus que le second la solidité de la forme et la cohésion du dessin, que l'exemple de Lautrec lui permettait d'acquérir à bon compte. Mais pour qu'il accouchât du peintre qu'il portait en lui, il a fallu l'exemple du Cubisme, auquel il se rallia aux environs de 1911. Ce fut sans oublier, du reste, que, peintre, il a débuté sous le signe de l'Impressionnisme, et que, dessinateur, il a partagé avec Toulouse-Lautrec le désir de fixer le mouvement rapide. Aucun rapport entre son Cubisme et celui que mettent au point alors Braque et Picasso, imités par Gris et par Marcoussis, dans le laboratoire de leur Bateau-Lavoir. Généralement rebelle à leur chromatisme ascétique, — le deuil est de rigueur ! — sauf dans ses *Instruments de musique* (1912), il ne partage ni leur phobie de la lumière ni leur passion de l'immobilité. Sa *Jeune fille au jardin* (1912) de la collection de M. François Mauriac, le révèle désireux d'installer la forme dans l'atmosphère, et demandant le moyen d'y parvenir à la couleur — une couleur légère et douce, où des verts pâles, des roses, des bleus lavande, des jaunes de sable s'amortissent et s'argentent, ainsi que chez Seurat. *L'Homme lisant un journal* (1912) de la collection Bauret, *le Portrait du père de l'artiste* (1913) sont plus montés de tons, mais la *Femme assise* de 1914 avoue la prédilection de son auteur pour une palette plus claire que haute, et qui doit beaucoup à celle des Impressionnistes. A leur exemple, à celui de Degas, à celui de Lautrec, il s'efforce de trouver une expression picturale du dynamisme : ses *Soldats en marche* de 1913 le prouvent. Répugnant aux solutions partielles — simplistes? — d'un Picasso qui, pour mieux résoudre ses problèmes, amputait le réel de la lumière et du mouvement, de la vie, en un mot, Villon poursuit des recherches plus ambitieuses, en compagnie des peintres qu'il a groupés autour de lui et de ses frères dans leur atelier de Puteaux : groupe qui a apporté aux questions picturales des solutions d'une hardiesse, d'une liberté, d'une rigueur, d'une pureté dont on commence seulement à s'aviser de nos jours. Proche de Léger, de Delaunay, de Gleizes, de La Fresnaye — le La Fresnaye de la *Conquête de l'air* (il semble être à La Fresnaye ce que Delacroix fut à Géricault) il est, comme eux, un Cubiste futuriste et impressionniste, que l'ampleur de ses ambitions empêche seule de se réaliser aussi parfaitement que Picasso ou Braque.

La guerre suspendit ses recherches, mais ne leur mit pas fin. Dès 1919, il les reprend et, si ses œuvres figuratives traduisent une adhésion provisoire et rétrospective au Cubisme picassien de 1911,

à sa palette austère et son statisme majestueux (ainsi *Repos et Jeux* de 1919), celles qui se dégagent de la représentation sont peintes dans des tons hauts, des harmonies violentes (*Composition à la pipe*, 1922) et cherchent fréquemment à dire le mouvement (*Cheval de course* 1922). Reprenant le langage abstrait dont Delaunay et Picabia avaient, avant la guerre, jeté les premières bases (et celles-ci étaient fortement colorées et dynamiques), il pousse plus loin qu'eux dans cet univers neuf alors, si bien que le chef-d'œuvre de cette manière, l'admirable *Repliement* de 1921, devance de plusieurs années les réussites les plus heureuses de Klee, que Villon annonce par son dessin léger et juste, son camaïeu de tons rougeoyants, la perfection de ses rythmes, la qualité de sa poésie.

Sera-t-il abstrait? Non, pas pour l'instant, du moins. Sentant sans doute (quel avertissement pour nos jeunes exposants du Salon des Réalités Nouvelles !) qu'il est dangereux et peut-être même malhonnête de venir à l'abstraction avant d'avoir acquis une connaissance parfaite de la nature, percé le secret des formes, démonté les volumes, agencé les masses entre elles, le voici, qui se voue, pendant cinq années environ, à construire : des *Bouteilles et bidon* de 1926, à la toile nommée *Étendue* et peinte en 1931, les soucis architecturaux priment, au point qu'il leur immole volontairement l'agrément et l'éclat si doux de sa palette. Ses tons s'assombrissent, comme si je ne sais quelle encre noire se mêlait à ses rouges pour les rendre vineux, à ses bleus qui se font nocturnes, à ses verts qui deviennent alors des verts-olive, et le dessin insistant (quoique merveilleusement agile, souple, libre), rappelé par un cerne noir ajoute au sentiment de sévérité grandiose que donnent les peintures exécutées durant ce lustre.

Il sait, désormais, assez la nature, pour s'être acquis le droit de l'interpréter — de l'interpréter presque jusqu'à en devenir abstrait. Les années 1931 et 1932 marquent ce retour au non-figuratif, jalonné par des œuvres comme l'*Architecture*, les *Fenêtres*, le *Poissons*, *le Bond*. Mais si le résultat n'est plus guère représentatif, le point de départ, toujours, est un spectacle naturel ; papiers de couleurs sur une table pour *Amro*, tête de lapin mort pour *Phi*. Aussi je ne sais quoi d'ému et de vivant passe-t-il dans ces peintures qu'il irrigue, réchauffe et féconde, et dote d'une résonance étrangement prenante.

Réaction brusque, retour soudain à la nature — ou plus précisément à la figuration à peine transposée. L'Impressionnisme ne tient pas quitte encore Villon qui se tourne cette fois — et la nuance est d'importance — vers son avatar méthodique et intellectualisé, le Néo-Impressionnisme. *Le Rentier* de 1932, l'*Homme dessinant* de 1935, *les Arbres à Minorange* de 1936 sont peints selon la technique pointilliste chère à Signac, mais la justesse de la palette, tantôt discrète et tantôt éclatante, qui préfère parfois les camaïeux et parfois les oppositions franches de tons différents, la distinction des rythmes et des mesures rappellent plutôt Cross et appartiennent, surtout, bien en propre à Villon. Nouvelle période de recherches, nouveaux bénéfices aussi : à poser ses confetti sur la toile, l'artiste a acquis, et de façon

définitive, sa facture — où la réflexion s'unit à la liberté, dans le même temps qu'il trouvait sa matière à la fois nourrie et légère, ainsi que son chromatisme éclatant et clair, lumineux, limpide, rayonnant. Désormais se clôt l'époque des expériences. De recherche en recherche, il a, comme l'alpiniste de cheminée en cheminée, escaladé les parois escarpées qui défendaient la cime promise. Le voici maintenant vainqueur de ces murailles — le pied sur le plateau dont les pentes douces vont conduire sa marche facile vers les grands sommets, les sommets en plein ciel.

De 1936 à nos jours, en effet, les chefs-d'œuvre se succèdent avec aisance et liberté, de plus en plus souverains peut-être avec le temps et de plus en plus juvéniles. Mais cette qualité si haute et qui ne cesse de se hausser, c'est là sans doute le seul trait commun aux ouvrages produits depuis douze ans par Villon, qui, par ailleurs, témoigne de son même esprit de recherche, son même besoin de nouveauté, sa même nécessité intime de dépassement. Voisin de l'abstraction en 1938 *(D'où l'on tourne le dos à la vie, l'Oiseau empaillé, Aux pieds d'Omphale)*, la guerre, l'exode, le séjour dans une propriété du Languedoc le ramènent à l'étude de la nature *(Potager au matin, Potager à la Brunié)* et cette étude de la nature se prolonge jusqu'en 1944-1945, attestée par des paysages *(la Petite ville* 1944, *le Pont de Beaugency*, 1944*)* ainsi que par des portraits *(Auto-portrait*, 1942, *Portrait de M. Camille Renault*, 1944*)*. Puis la pendule oscille à nouveau vers une peinture plus transposée, dont *le Bœuf expirant de* 1944, *l'Envol de* 1945, *les Grands fonds de* 1945, *le Jardin en fête* de 1948, sont les spécimens les plus admirables. Après quoi, l'amour du réel (qui, aussi bien, n'avait pas cessé de faire entendre sa voix durant ces années, en sourdine) parle de nouveau plus fort, et invite Villon à se pencher tour à tour sur la forme humaine *(Maternité*, 1948, *Auto-portrait*, 1949), et sur les travaux humains, les travaux de l'homme dans les champs (*Faucheuse aux chevaux* 1949), *la Montagne de paille*, 1950). *L'Écuyère* de 1951 semble marquer un retour offensif de l'abstrait. Que nous révélera demain? Il ne m'importe, car je suis sûr que, représentatifs ou non, ce ne sera que des chefs-d'œuvre, tant Villon, tout comme Bonnard, maintenant possède et, pour toujours, cette sûreté d'art qui ne saurait plus défaillir, cet état de grâce que rien ne peut enlever ni seulement ternir, le royaume, à jamais, du Paradis conquis et accordé comme récompense.

Cet Eden est d'abord un royaume de clarté. Éclatantes ou, plus souvent, douces ; exactes et véridiques, ou, plus fréquemment, arbitraires et encore plus vraies ; ses couleurs irradient cette lumière irrésistible qu'un Seurat, près de nous, un Fouquet ou un Fra Angelico au XVe siècle, faisaient suprêmement rayonner de leurs œuvres. Qu'un ciel matinal rose et vert étende sa limpidité diaphane au-dessus du tableau nommé *Entre Toulouse et Albi*, ou que le peintre l'ait fait jaune, jaune orangé, dans son chef-d'œuvre du *Pont de Beaugency;* que les accords les plus suaves de tons délicats comme des tons de pastel fassent entendre leur mélodie dans *la Petite ville, les Grands fonds, le Jardin français*, ou

que le chromatisme se hausse jusqu'au bleu électrique du *Jardin en fête*, aux lilas violacés de *la Scène de battage*, aux rouges acides de l'*Écuyère*, partout Villon crée de la lumière colorée, la fait sourdre de ses toiles comme une eau fraîche, en charme les yeux qu'elle caresse ou éblouit. Rarement pareille fête est donnée par un coloriste.

Fête non pas gratuite, fête utile, fête indispensable, car c'est de la couleur que naît l'espace — cet espace dont Villon ne saurait se passer. C'est moins pour y installer ses formes que pour faire respirer, si je puis dire, ses tableaux, et en faire jaillir ce souffle frais et parfumé qui apaise, délecte, ravit le spectateur. Sans doute, à la différence de la plupart des peintres modernes, fait-il appel à la perspective linéaire ; ainsi, en particulier, dans les paysages exécutés en 1940. Mais c'est moins pour créer par ce moyen l'espace que pour scander sa toile, la diviser, la composer, en faire une architecture. La perspective aérienne est mise en œuvre également par lui — mais ce n'est pas tellement à elle, et au jeu de valeurs qu'elle postule, qu'il s'adresse pour exprimer la profondeur. Cette profondeur, il la suggère par la couleur, par les rapports que les couleurs soutiennent entre elles : rapports simples, car il les dispose souvent en bandes superposées, rapports d'autant plus justes, d'autant plus décisifs, et qui suggèrent d'autant mieux un monde immense, un monde indéfini (et cependant parfaitement enclos dans le cadre, parfaitement homogène à la toile) un monde empli par la présence de l'atmosphère lumineuse. Jusqu'aujourd'hui, l'Impressionnisme et ses prolongements — art de Cézanne, art de Seurat — a marqué Jacques Villon de son empreinte indélébile.

Mais ce Villon qui, né dix ans plus tôt, venu à la peinture en 1885, n'eût été qu'un Lebourg, sa bonne chance a voulu qu'il parvînt à maturité au moment où le Cubisme rappelait aux peintres qu'il ne suffit pas de faire circuler des courants d'air dans leurs peintures ni de trouver de jolies relations entre un vert amande et un bleu de roi. A cette école — cette dure, cette exigeante école — il prit conscience de deux nécessités auxquelles le peintre ne saurait se refuser ; celle de construire les formes, celle de construire la toile. Et il ne s'y déroba pas. Comparer les grands peupliers qui bouchent son *Potager à la Brunié* avec ceux que multiplie Monet dans un de ses suites les plus caractéristiques, c'est saisir sur le vif le bénéfice que Villon a tiré de son passage dans les rangs cubistes. Rien d'amorphe, chez lui. Une forme lumineuse, et qui est une forme, c'est-à-dire qui présente une certaine cohésion, de l'unité, un contour, un rythme. Autant que les Cubistes, Villon construit la forme — celle des objets de la nature tout comme celle de l'être humain : les portraits en témoignent, ainsi que ces deux nus sublimes, *Adam et Ève*, qui comptent parmi les grands chefs-d'œuvre de leur auteur.

La composition, chez lui, n'est pas moins rigoureuse. Aussi bien se fonde-t-elle sur les mêmes principes, ceux de ce que Villon a appelé, à l'instar de Vinci, *la Vision pyramidale*. Féru de cette idée dont la rigueur était bien pour séduire son esprit réfléchi, il organise tout — plans d'un volume particulier, schéma général

d'une composition — selon une construction, plus ou moins vaste, plus ou moins nette, en pyramide, découpant le rectangle de son tableau en quatre triangles dont les pointes se rencontrent au centre de la toile. Les tons respecteront cette armature — froids ici et chauds là ; les formes s'y soumettront fréquemment, disposées selon la direction des triangles fondamentaux ; les rythmes seront conçus tantôt pour accuser cette disposition, tantôt pour y introduire comme une contradiction, la diversifier, la masquer, l'animer, la vivifier. Mais il n'est guère de toiles où ce principe ne soit omis. Affirmé ici — ainsi dans l'*Architecture* de 1931 — avec une insistance un petit peu naïve, il est sous-jacent là, dans le *Joueur de flageolet, Notre-Dame de vie, l'Envol, A tire d'aile,* les deux *Auto-portraits de* 1942 et 1949, et partout générateur d'ordre, de majesté, de calme serein et classique.

D'autant qu'un graphisme aigu et léger — Villon se souvient souvent qu'il est graveur — ne cesse de jeter sur cette trame rigoureuse et noble le charme de ses broderies précises et menues. Au pinceau, à la plume, l'artiste revient souvent sur ses tableaux, griffant la pâte, toujours si nourrie et si aérée, de quelques traits sombres, ou enserrant les formes d'un segment d'arabesque noire, ici, qui réapparaît là, un petit peu plus loin. L'œuvre s'en trouve relevée d'un accent altier, rendue plus nerveuse, aérée en même temps et scandée, en un mot complétée de la façon la plus heureuse et la plus nécessaire aussi : car rien n'est superflu dans cet art économe ; tout y concourt au résultat voulu : plastique et humain tout ensemble.

Car cette peinture dont la pureté plastique est pour ainsi dire absolue, présente en même temps la plus large humanité. Seuls s'en étonneront ceux qui (ils sont hélas légion de nos jours) croient que l'on arrive à la poésie et à la musicalité par d'autres chemins que ceux de la plastique.

Mais les autres savent bien que ceux-ci y conduisent et sont même les seuls à le faire infailliblement. Poète d'une nature presque humanisée (que de jardins dans son œuvre, fussent-ils seulement d'humbles potagers ! que de petites villes et de monuments !) chantre depuis peu, des travaux et des jours, Villon n'a jamais cessé de magnifier l'homme — depuis *Adam et Ève,* aux gestes, si éloquents, d'étonnement, d'offrande et de salut jusqu'à *Caliban,* être qui redevient matière, en passant par tous les modèles des portraits, que seul, ou presque, de nos jours, il est capable d'exécuter. Et les œuvres abstraites ne sont pas moins chargées de message humain que les œuvres figuratives... Tout parle, chez Villon, ou plutôt tout chante.

Mais c'est d'une voix qui murmure, qui craint sans cesse de crier, ou seulement de s'élever trop fort. Cristalline, limpide (les bois sont plus nombreux chez Villon, que les cuivres) elle refuse le bel canto. Ce n'est pas celle d'une prima donna, mais celle, toute pure, d'un cœur né qui dit des mots de simplicité, avec modestie et avec gentillesse. Rien d'apprêté, rien de précieux, ni virtuosité, ni concetti. Le goût de l'en deçà. L'instinct de l'atticisme. Comme Seurat, comme Corot, Villon est racinien, suprême

fleur du génie français et qui ne pouvait pousser qu'en France.

Mais cette fleur pleine de grâce est aussi pleine de force. On pouvait se demander, avant l'exposition du Musée d'Art Moderne, si ces tableaux exquis et rares supporteraient d'être réunis, d'être réunis au nombre de cent, et accrochés dans une galerie qui ne pardonne aucune faiblesse, qui exige une puissance égale à celle de Léger. La preuve est faite, maintenant, que ces craintes étaient vaines. Aucune monotonie dans cette production, dont la variété est sans disparate — une parfaite unité, celle d'un organisme qui se développe normalement, celle d'une harmonieuse maturation. Et dans cette harmonie, une grandeur constante, une qualité monumentale qui apparaît en plein, lorsque délivrés de leurs cadres indiscrets, les toiles de Villon s'incorporent au mur, « tiennent le mur » souverainement, respirent au rythme de l'architecture. Grâce et force, mais unies, confondues dans la pureté, celle là même d'un ciel de Claude Lorrain, d'un vers de La Fontaine, d'une chapelle du XIIIe siècle. Toutes qualités, sans doute, sensibles dès 1913 chez le jeune peintre qui réussissait *la Jeune fille au jardin*, où tout son art est en germe. Mais qualités qui se sont épanouies avec une sûreté dont la peinture contemporaine n'offre hélas, que peu d'exemples.

Au contraire de tant d'œuvres qui ont séché sur pied, chez Villon, les fruits ont passé la promesse des fleurs. — Merci, cher Jacques Villon, merci.

BERNARD DORIVAL.

LA VIE COMME ELLE VIENT

RÉMINISCENCES COSTUMÉES

La saison des fêtes costumées qu'ouvrait jadis le mardi gras, et que la mi-Carême éblouissait en son mitan, me va droit au cœur. Sans doute parce qu'on me fit entrer dans son cycle quand j'avais deux ans (l'époque était heureuse). On me houssa de soie Pompadour, on me couronna de roses, on mit dans ma main une houlette galonnée d'or et nouée de rubans, puis en fonction de tant de simplicité rurale, on me baptisa : bergère. Je pénétrai dans la salle de bal et perdis aussitôt un soulier. Quelqu'un de fort important dans la ville mit un genou en terre pour me rechausser, et chacun, se récriant, tira de l'événement les présages les plus flatteurs quant à ma fortune et à mon avenir. L'avenir se chargea d'en démontrer l'inanité.

Trois ans plus tard, je fus conviée à un bal d'enfants. Mes parents considérèrent d'un œil critique mes longs cheveux d'un blond vert, mon teint pâle et mes yeux bleus. Puis sans hésiter communièrent en un seul cri. « Il faut l'habiller en espagnole. » Le résultat, je le crains, ne fût pas à la hauteur de leurs espérances. Mais ce n'était après tout, qu'un maillon défectueux dans une longue chaîne de marquises, de colombines, de pierrettes, et même,

hélas, de bayadères. Du moins chaque costume me fut-il un enseignement. Car il existe une philosophie, un art, une science, une psychologie du bal costumé. C'est une manifestation sociale qui impose de redouter aussi bien l'emphase que l'humilité, celle-ci parfois plus redoutable que celle-là. Parce que si tout le monde ne peut-être un Jupiter acceptable, un cardinal impressionnant non plus d'ailleurs que Guinevère, ou Marie-Antoinette, il n'est guère prudent non plus, de se montrer en de trop modestes atours, autrement dit « tel qu'en soi-même enfin, le travesti vous change ». De peur d'être soi-même par le bas de l'échelle, mieux vaut, tout compte fait, briguer la Cour, l'Olympe, ou le mont Ida. Ou, pourquoi pas, un droit de cité dans cette « Lune sur mer », proposée comme thème à ses invités par la vicomtesse de Noailles, afin de « centrer » un bal qui restera un des plus brillants, des plus originaux, et des plus amusants de cette saison. Car le succès des bals dépend largement de l'idée qui préside aux déguisements. Il faut que cette idée soit neuve mais facile, et susceptible de faire jaillir des esprits les plus prosaïques, une étincelle d'inspiration. Et que, diverse tout en restant *une*, elle permette d'accommoder les styles et les ressources, au mieux du succès de chacun.

La lune sur mer.

Cyrano se serait beaucoup amusé de l'idée. La lune l'occupait. Ses moyens d'y parvenir, extravagants de son temps, ne se sont point montrés tellement irréalisables du nôtre, et maint savant les a peut-être étudiés qui se targue d'être un novateur. Il reste acquis à sa louange qu'il cherchait déjà une autre planète que celle où l'attendait Edmond Rostand. Je me suis étonnée de ne pas rencontrer cet ami de la lune parmi les privilégiés du bal. Mais peut-être errait-il, invisible et charmé, parmi tant de fantaisies lunaires et lunatiques, découvrant, non pas comme les bébés, que la lune a deux yeux, un nez, une bouche, mais qu'elle possède des forêts, des jardins, des plages, des bars, des casinos, des baraques foraines, et toute une population autochtone reconnaissable à ses cheveux couleur de flamme et de caroubier, une population solidement organisée, dotée d'un préfet, d'un maire (avec écharpe), d'une poste (avec postière), d'un garde-champêtre, d'un tambour de ville, et même d'un « joli tambour », d'un corps médical, d'écolières en sarrau bleu de lin, de pompiers, de militaires de tout grade, de diseuses de bonne aventure, de cantonniers et de touristes, de baigneurs et de sirènes, de fermiers et de patrons de bistrots.

La vie d'un village imaginaire construit sur ces rivages auxquels, chacun sait, la mer aspire, se devait de posséder sa flore et sa faune ; ses arbres, ses arbustes et toutes les pâles fleurs que chérit Séléné ; ravissantes corolles de songe et d'anémie, rameaux aériens mi-madrépores mi-fontaines, pleurant des larmes de cristal, balançant de tremblantes aigrettes de givre, répandant une neige de pétales, opposant leur poésie nacrée à quelques monstres choisis, s'il faut absolument qualifier de monstre, la momie lacée de bandelettes, l'avaleur de feu, coiffé de rayons, la femme tronc, comme

toujours d'une idéale beauté, ceci compensant cela... Une sirène pleurait, redevenue humaine, le couturier ne lui ayant pas livré à temps ses écailles, et que ne consolait en rien la certitude de son âme immortelle.

Sans licence et sans sacrilège, sans équivoque et sans outrance, ce bal de lune marquait tout ce qui sépare un après-guerre d'un autre après-guerre, et chacun voyait bien qu'il pouvait s'amuser sans offenser quelqu'un d'autre ou quelque chose. Si le déroulement de la fête le long des galeries et des escaliers et de salons en salons, comportait la couleur, la vie, les fantastiques rencontres d'un conte de Perrault, s'il n'était que joie comme il sied à un bal, un élément s'y glissait, inattendu, qui ne constituait pas la moindre réussite de la soirée. C'est que l'esprit y remplaçait l'intrigue, et l'intelligence, l'excès.

Deux siècles d'élégance 1715-1915.

Il est dit qu'un costume en appelle un autre, un déguisement un autre aussi. Rien ne peut faire qu'une robe qui a cessé d'être portée c'est-à-dire d'être à la mode, ne passe dans un domaine indéterminé, ni réalité ni songe, mais où le songe a licence de puiser pour oublier la réalité. On sait, ou on ne sait pas, qu'il n'y a pas de musée du costume en France (plaisant paradoxe pour un pays qui ne cesse de répandre des robes sur le monde). Il n'y a pas de Musée du costume parce qu'il n'y avait pas de costumes, pas de capitaux pour acheter les costumes le cas échéant, pas de local pour abriter les costumes, et probablement pas assez de bonnes volontés pour tenter de combler ces lacunes (au fait, comment comble-t-on une lacune? Comme un fossé?). Puis, les bonnes volontés surgirent, et l'une d'elles porte l'affable visage de M. François Boucher, ancien conservateur du Musée Carnavalet.

M. François Boucher eut vent de la fameuse collection Bonneval née du simple fait que pendant cent ans, la famille de Bonneval garda les plus belles robes des dames de sa maison. Témoignages magnifiques, sincères jusqu'au moindre galon, au moindre bouton, au moindre point ; cent ans de mode et de robes, quand les robes se tenaient debout dans l'opulente rigidité de leurs satins brochés, damas, moires, gros de Tours et de Naples, tabis, taffetas et poults. Quand les dentelles véritables s'échappaient des manches ; montaient en guimpes, ruchaient les décolletés, se nouaient en fichus. Quand les toiles étaient filées au rouet, les coutures perlées à l'aiguille, que l'or et l'argent, nuant l'étoffe, la brodant et la faufilant, faisaient songer à cette robe de la petite infante ou « l'arabesque errant dans les plis du satin, suit les mille détours d'un fil d'or florentin », et que l'on songe malgré soi à cette fameuse toilette dont Mme de Sévigné adressa l'immortelle description, à son inerte fille.

Le « fonds Bonneval », grâce à la courtoisie de l'Amérique qui s'effaça, fut acquis par les « bonnes volontés ». Il faut toujours qu'un musée commence par quelque chose, même si ce quelque chose ce sont des cartons empilés sous les toits de l'hôtel Lauzun, même si les robes dorment sur des cintres comme les épouses

(au cintre près) de Barbe-Bleue. Même si la peau d'Ane de l'indifférence et de l'oubli recouvre leur couleur de soleil, de lune et de temps. Oui, mais à ce jeu on risque d'attendre. Aussi l'idée d'une exposition se fit jour. Une robe regardée par une femme, fût-elle une robe au Bois Dormant, retrouve vie, comme la rose de Jéricho, immergée. La Galerie Charpentier ouvrit ses portes aux robes, aux bonnes volontés, aux espoirs de capitaux et de locaux. Les grands décorateurs Greslou, Alavoine, Eyrène, etc. acceptèrent d'encadrer les robes, de trouver à chaque groupe significatif un décor approprié. Salon de boiseries, boudoir tendu de cachemire blanc à bordure de fleurs, portes à frontons Empire, fabuleux encombrements Second Empire, chambres voilées de mousseline, somnos et méridiennes, rocailles et berceaux, palmiers et pendules, tout est savamment choisi et tout est nécessaire. Puis, à côté du fonds Bonneval, la collection de Mme de Galea ! Portées par de vrais mannequins avec têtes et bras, les robes de cette collection merveilleuse s'animent. Il ne s'y attache pas ce malaise que provoque le mannequin décapité, désignant le vide avec ses moignons. Un pli Watteau sans nuque, un décolleté sans cou, une manche sans poignets, découragent l'attention.

Aimé-je donc les mannequins modernes, rosâtres, peignés par le vent ou d'un coup de fourchette? Non. Mais sur ces faux-semblants la robe tient. Il faut ajouter à cela les tissus admirables qui sculptent, à même le vide, une absence de corps ; les couleurs dont l'audace fait pâlir ; verts acides, bleus de champignon vénéneux, violets insoucieux de l'âge et du teint, garnitures excessives dont le poids et l'abondance n'effrayèrent jamais les bustes frêles, les attaches minces, la taille exiguë de nos aïeules. Nous regardons avec stupeur ces toilettes qu'une fille de quinze ans aurait grand-peine de nos jours, à boutonner.

La partie la plus spectaculaire de l'exposition se trouve dans la grand-salle du fond, annoncée dignement il faut le dire, par la collection de Galea. Drian et Damiot s'en partagent le succès. sous le regard de Mme G. par Claude Monet, superbe effigie peinte avec une fidélité non exempte de terreur. A Damiot, le salon du grand monde, compartimenté de palmes et d'écrans, et de ces récifs de tabourets et de poufs contre lesquels vient battre l'écume des fanfreluches et des traînes. 1880 y règne de droit divin. A Drian ce salon du demi-monde qu'est l'accès d'un cabaret de luxe en 1900, avec d'étonnantes boiseries 1900, reliques d'un café connu. Des aunes et des aunes d'acajou étirées en guirlandes, complètent, ô combien, les autruches pleureuses, les tailles de guêpe, et ces poses que l'on qualifiait chastement alors, de lascives.

Deux siècles d'élégance qu'il fait bon regarder comme on regarde les braises rougeoyantes de l'âtre, et la paix d'un foyer heureux... avant de sortir dans le froid.

GERMAINE BEAUMONT.

L'Administrateur : MAURICE BOURDEL.

PARIS. — TYPOGRAPHIE PLON, 8, RUE GARANCIÈRE. — 1951. 62462.

THEODOR HAECKER

LE LIVRE DES JOURS ET DES NUITS

1939-1945

Préface par ROBERT D'HARCOURT, *de l'Académie française.*

Traduit de l'allemand par BLAISE BRIOD

Ce livre des Jours et des Nuits est le journal tenu pendant les années de guerre par le plus grand penseur catholique de l'Allemagne contemporaine, mort d'épuisement en 1945. Écrit sous la menace constante de la Gestapo, il constitue sur l'Allemagne un document exceptionnel qui doit avoir auprès du public catholique le plus grand retentissement.

COLLECTION « L'ÉPI »

NOUVELLE SÉRIE

Un volume in-16, 264 pages. . . . . 300 fr.

Il a été tiré :

30 exemplaires numérotés sur alfa mousse . 570 fr.

PLON



LA TABLE RONDE

REVUE MENSUELLE



Rédaction et Administration :
8, RUE GARANCIÈRE — PARIS (6e)
Téléphone : DAN. 04-50



TARIF DES ABONNEMENTS

France et Union française	Six mois.	780 fr.	*Étranger. Union postale*	Six mois.	900 fr.
	Un an . .	1 500 fr.		Un an . .	1 750 fr.



A l'étranger les dépositaires généraux suivants se chargent de prendre les abonnements à la Revue " LA TABLE RONDE " dans la monnaie du pays.

ARGENTINE : Éditorial Victor Leru : Calle Cancallo 2233, BUENOS AIRES.
Abonnement : contre valeur, en pesos, du tarif étranger.

BELGIQUE : Coopérative du Livre : 44, rue du Marais à BRUXELLES.
Abonnement de six mois, francs belges : 162; un an, francs belges : 315

BRÉSIL : Intercambio Franco Brasileiro Ltd : Caixa Postal 5728, SAO PAULO.
Abonnement de six mois, cruzeiros : 100; un an, cruzeiros : 180.

CANADA : Palatine limitée : 1460 avenue Union à MONTRÉAL.
Abonnement de six mois, dollars canadiens: 4,50; un an, dollars canadiens: 8,50

CHILI : Librairie Française : Estado 36, Casilla 43 D, SANTIAGO.
Abonnement : contre valeur, en pesos, du tarif étranger.

ÉGYPTE : Cité du Livre : 2, avenue Fouad Ier à ALEXANDRIE.
Abonnement de six mois, piastres : 90; un an, piastres : 175.

FINLANDE : Librairie Akateeminen Kirjakauppa à HELSINKI.
Abonnement de six mois, marks finlandais : 775; un an, marks finlandais : 1 410.

GRANDE-BRETAGNE : Anglo French Literary Services, 72, Charlotte Street, LONDON W. I.
Abonnement de six mois, shillings : 20; un an, shillings : 39.

LIBAN : Librairie Antoine Naufal, B. P. 656, BEYROUTH.
Abonnement de six mois, livres libanaises : 10; un an, livres libanaises : 19.

NICARAGUA : Librairie Rivas à RIVAS.
Abonnement de six mois, cordobas : 21; un an, cordobas : 40.

SUÈDE : Librairie Fritzes, Fredsgatan, 2 à STOCKHOLM.
Abonnement de six mois, couronnes suédoises : 17,10; un an, couronnes suédoises, 33,25.

SUISSE : La Palatine, 6, rue de la Mairie à GENÈVE.
Abonnement de six mois, francs suisses : 13,15; un an, francs suisses : 24,80.

TURQUIE : Librairie Hachette, 469, Istiklal Caddesi-Beyoglu à ISTANBUL.
Abonnement de six mois, livres turques : 9; un an, livres turques : 17,50.



La Revue ne répond pas des manuscrits qui lui sont adressés.
Les manuscrits non insérés ne sont pas rendus.



BERNARD GRASSET
Nouvelles Littéraires

CELOU ARASCO	Les Joies de La Tulipe
GEORGES ARNAUD	Le Salaire de la Peur
BERNARD BARBEY	Chevaux abandonnés sur le champ de bataille
Elisabeth BARBIER	Serres Paradis
Pierre BOULLE	William Conrad
Gérard BOUTELLEAU	Ventriloques
Jean CASSOU	Le bel Automne
JEAN-LOUIS CURTIS	Haute école
MAURICE DRUON	La Chute des Corps
FRANÇOISE D'EAUBONNE	Le Complexe de Diane
PIERRE FISSON	Les Princes du Tumulte
JEAN-JACQUES GAUTIER	La Demoiselle du Pont-aux-Anes
LOUIS GERMAIN	Mémoires d'un incendiaire
RENÉE PIERRE GOSSET	Cochon de métier
JOSÉ-ANDRÉ LACOUR	Notre Ami Dimitri
PIERRE MAGNAN	Le Monde encerclé
JEAN MASARES	Comme le Pélican du Désert
MICHEL MOURRE	Malgré le blasphème
CHRISTIAN MURCIAUX	La Porte des Galions
JACQUES ROBERT	Les Dents longues
JACQUES ROBICHON	La Mise à mort

SA DERNIÈRE SAISON